

157

الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي

تأليف
د. زينات بيطار

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

157

الاستشراق

في الفن الرومانسي الفرنسي

تأليف

د. زينات بيطار



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

إلى أمي ومهند..
بعضا من حصاد غربتنا

كلمة لابد منها

انبثقت فكرة هذا الكتاب أثناء تحضيري لرسالة الماجستير والتي كان موضوع بحثها يدور حول أثر ديلاكروا وبودلير في حركة النقد الفني الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر. وقد اكتشفت أن «الموتيف» الشرقي الذي كان يحتل مكانة بارزة بل ورئيسية في إبداع الفنان الرومانسي «ديلاكروا» وعشرات الرومانسيين الفرنسيين، وكذلك في حركة النقد الفني في النصف الأول من القرن التاسع عشر، لم يحظ بدراسة موضوعية وعلمية شاملة.

وعندما بدأت القراءة حول الاستشراق في عام 1983، وجدت أيضا أن الدراسات الاستشراقية الغربية والسوفيتية-والدراسات المقارنة بين حضارات الشرق والغرب-جعلت دائرة اهتمامها علوم السياسة والاقتصاد والفلسفة، بينما بقى الاستشراق في الفن التشكيلي رغم أهميته هامشيا إلى حد ما بالمقارنة مع الفروع الأخرى للاستشراق. لذلك حاولت أن أقدم صورة عن عملية التبادل الحضاري-الفني بين الشرق الإسلامي (بلدان

الهلال الخصيب والمغرب العربي) والغرب (فرنسا بالذات) في النصف الأول من القرن التاسع عشر، أي المرحلة الرومانسية، بوصفها أغنى مراحل تاريخ الفن الأوروبي إطلاعا واستلهاما إبداعيا للمخزون المعرفي والفني الإسلامي والشرقي بعامة. وقد شكل هذا موضوع أطروحة الدكتوراه التي ناقشتها في جامعة موسكو، وعملت في كتابتها ما بين الأعوام 1983- 1987. وكتب معظمها ما بين عام 1986- 1987.

وهنا لا بد لي وأن أتقدم ببالغ شكري إلى إدارة قسم تاريخ الفن في جامعة موسكو، وبخاصة إلى رئيسه العالم ومؤرخ الفن البارز «ف. ن. فراشينكوف»، واستاذي «ف. س. تورتشين» على تشجيعهما ومساعدتهما لي أثناء عملي في هذا البحث. كما أتوجه بالامتنان لإدارة متحف «الارميتاج» في لينغراد، وعلى رأسها الأكاديمي وعالم المصريات الكبير «بوريس. ب. بيوتروفسكي» لتقديمه يد العون ولتقييمه الرفيع لهذه الدراسة أثناء مناقشتها. وكذلك إلى السيدة «بيريزينا» رئيسة قسم الفن الفرنسي في «الأرميتاج»، التي منحتني فرصة الإطلاع على مجموعة اللوحات الفرنسية الاستشراقية الخاصة «بالارميتاج»، وعلى «ألبومات» وكتب الرحالة والفنانين الأوروبيين لفترة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في قسم المخطوطات الشرقية من مكتبة «الارميتاج». ولا يسعني سوى أن أذكر روح التعاون والمودة التي أحاطني بها العاملون في مكتبة متحف «بوشكين» للفنون التشكيلية، ومكتبة «لينين» بموسكو. وكذلك الاهتمام القيم والنقدي الذي أبدته العالمة ومؤرخة الفن د. «تاتيانا. ب. كابتريفا» أثناء مناقشتها هذه الدراسة ومساهمتها في نشرها باللغة الروسية ويعود الفضل الأول لنقل هذا البحث من مخطوطة إلى كتاب، للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الذي منحني فرصة النشر في داره الكريمة وصدوره باللغة العربية.

زينات س. بيطار

موسكو. تشرين الثاني 1989.

توطئه

برزت محاولة التماثل بين حضارتي الشرق والغرب على أعتاب مرحلة جديدة من تطورهما التاريخي (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، وكانت قد شهدت تقاربا وتبادلا ثقافيا ليس بين طرفين متناقضين حضاريا وحسب، وإنما في عملية تأثر وتأثير متبادل وفي حالة من الازدواجية و «التثقف» واضحة المعالم.

وللإجابة على التساؤل البديهي لماذا كان الشرق قريبا إلى الرومانسيين بالذات؟ لابد لنا من الإشارة قبل كل شيء إلى «الظروف التاريخية التي هيأت للرومانسية فرصة جنى ثمار الشرق بصورة مفيدة ومتميزة» (1). إن انبثاق الرومانسية بوصفها مذهبا فنيا جديدا كان يسير متوازيا مع تكون وتطور الاستشراق بوصفه علما في فرنسا (2). وارتبط مصير أحدهما بالآخر طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر (أي طيلة الحقبة الرومانسية الفرنسية) مما قاد العديد من الرومانسيين إلى الاتجاه نحو الشرق للبحث عن مثل جمالية رومانسية في مسلمات هذا الشرق الأخلاقية-الجمالية وفى الصورة كما في الفكرة معا.

استحوذ النزوع نحو تصوير عالم الشرق ببنيته الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها، وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية. فالرومانسية تبنت الموضوعات والصور

«إذا أردنا المشاركة في عملية خلق العقول النيرة، فلابد لنا من التمثل بما هو شرقي. فالشرق لن يأتي إلينا بنفسه»

غوته «الديوان الغربي-الشرقي»

الفنية الشرقية وبلورتها، وطورتها، كما منحتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها. ومع هذه المرحلة الفنية بالذات تم الانتقال من مفهوم «الغرائبية» في تصوير الشرق، إلى مفهوم «الاستشراق» (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوربي.

زد على هذا أن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم إلا من خلال البحث عن أطر وجذور الاستشراق السياسي-الاقتصادي الذي يشكل المنطلق الأساسي للعلاقة بين الشرق والغرب تاريخيا، وهناك خصوصية الفكر الرومانسي بوصفه مذهبا شمولي المظهر في شتى حقول المعرفة (الفلسفة، التاريخ، الفن، الطب، العلوم، السياسة، اقتصاد، الأدب وغيرها)، الذي تميز بالسعي إلى إزالة الحدود بين هذه المعارف من جهة، وبين الأنواع والأجناس في كل حقل معرفي على حدة. فهو منظومة فكرية منفتحة على بعضها وفقا لمنطق الفهم «الكو سموبوليتي» للعالم والحضارات الإنسانية. وانعكست هذه الخصوصية على علاقة الرومانسيين بالشرق والموضوع الشرقي، كما ساهم في بلورتها الظرف التاريخي: الاعتراف بالاستشراق بصفته «علما متكاملا قائما على دراسة آثار الحضارة الشرقية المادية والروحية بما يشمل علم الاقتصاد والتاريخ والجغرافيا والسياسة والآداب والفلسفة والأديان والفنون و«الأثنوغرافيا» وغيرها» (3)، في نهاية القرن الثامن عشر (في فرنسا بخاصة) وأثر ظهور الدراسات الشاملة والمتنوعة التي تناولت الحضارات الصينية والهندية والفارسية والإسلامية في شتى مراحل تطورها التاريخي القديمة والمتوسطة والحديثة، والتي انبثق عنها تبدل ملموس في التصورات حول مفهوم «ثقافة الشرق»، و«ثقافة الغرب» في أوروبا ككل، مما أدى في نهاية المطاف إلى ظهور مرحلة جديدة من تطور الاستشراق اتسمت «بالشمولية» في المظهر (بخلاف المراحل السابقة)، في شتى المدارس الرومانسية. بينما اتخذ الاستشراق طابع الظاهرة الحضارية العامة المميزة للعصر. وبما أنه قدر للرومانسية أن تتطور في العديد من الدول الأوروبية في آن واحد معا، فقد عكس الاستشراق الرومانسي الصبغة القومية، والمحلية التي تمخضت عنها الظروف والعوامل التاريخية والاجتماعية والتقاليد الثقافية في كل بلد أوروبي على حدة. من هنا يلاحظ أن الاستشراق الرومانسي تمايز في المدارس الفنية الأوروبية

وفقا لتمايز منطق تطور بناها الفنية الداخلية، وتألق بشكل أساسي وازدهر في الأنواع والأجناس الأكثر ازدهارا في كل مدرسة على حدة. ففي ألمانيا مثلا تألق في الأدب والفلسفة وعلم الجمال (مدرسة «إيينما»، الإخوان «شليغل، شيلنغ، نوفاليس») وفي إنكلترا في فن الشعر والرواية التاريخية (والتر سكوت، بايرون، شيلي)، أما في فرنسا فقد غزا كل الفنون بشكل جزئي (العمارة، والنحت والموسيقى والمسرح والفنون الزخرفية) إلا إنه أزدهر بشكل أساسي وشامل في فن التصوير الزيتي (أكثر الفنون ازدهارا في المرحلة الرومانسية) حيث دخل الموضوع الشرقي نسيج اللوحة الزيتية الرومانسية منذ افتتاح صالون عام 1824. كما أظهر «ديناميكية» تطور كل أنواعه الفنية المزدهرة آنذاك: اللوحة التاريخية، البورترية، المنظر الطبيعي، الطبيعة الصامتة، صور الحياة والبيئة. وفي الثلاثينيات عرف ازدهاره في الأدب (فيكتور هيجو، لامارتين، جيراردي نرفال، تيوفييل غوتييه وغيرهم). كما أن الاستشراق الرومانسي تمايز في المدارس الأوروبية وفقا لتمايز العلاقات التجارية والسياسية بين الدول الأوروبية كل على حدة، وهذا الجزء من الشرق أو ذاك.

فمنذ القرن السابع عشر ومع بروز التخصص المعرفي في مدارس الاستشراق الأوروبي انطلاقا من مبدأ تركيز مصالحها الاستعمارية والتجارية فيه) برز التخصص في ظهور الموضوع الشرقي في فن هذا البلد الأوروبي آو ذاك. وحتى نهاية القرن الثامن عشر أي حتى إحكام سيطرة بريطانيا الاستعمارية على الهند والشرق الأقصى. لوحظ غلبة الموضوع الشرقي الصيني والهندي في المدرسة الرومانسية الإنكليزية والألمانية. بينما غلب الموضوع الشرقي الإسلامي على المدرسة الفرنسية. وبالإضافة إلى العلاقة الثابتة والتاريخية بين فرنسا وبلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي منذ القرن التاسع الميلادي والولاء الروحي والثقافي للكنيسة المارونية والقبطية، واحتكار فرنسا للعلاقات بالباب العالي العثماني منذ القرن السادس عشر، جرت حملة نابليون بونابرت (1798) التي لعبت الدور الأساسي في توجه الرومانسيين الفرنسيين نحو الموضوع الشرقي الإسلامي. فمنذ ذلك الوقت وفي كل عقد من الزمان كانت تتوافر للامتيازات الفرنسية أبواب جديدة في هذا الشرق.

في عام 1814- انفتحت أبواب مصر أمام الخبراء الفرنسيين بعد توقع محمد على باشا والى مصر اتفاقية التعاون مع فرنسا. وفي عام 1824- قامت ثورة الشعب اليوناني.

وفي 1830- بدأت حملة الجيش الفرنسي على الجزائر.

إن هذا التطور التصاعدي في تدعيم نفوذ فرنسا السياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي في هذه المنطقة من الشرق، كان سببا مباشرا في انفتاح أبواب الشرق الإسلامي أمام قوافل الفنانين والأدباء والدبلوماسيين والعلماء والرحالة والتجار والإرساليات الفرنسية. فقد زار الشرق في النصف الأول من القرن التاسع عشر حوالي 150 فنانا فرنسيا، لم يكن إسهامهم في تطوير الاستشراق متساويا، كما أن الاستشراق لم يحتل موقعا متوازيا في إبداع كل منهم. بحيث شكل الاستشراق تيارا أساسيا داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية استقطب غالبية فنانيها، كما أنه أدى إلى إكساب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرقية الإسلامية خلافا للمدارس الرومانسية الأوروبية الباقية، نظرا لغلبة الموضوع الشرقي الإسلامي في الفن الفرنسي وازدهاره ضمن الخط التصاعدي ذاته لازدهار النفوذ الفرنسي في الشرق الإسلامي. لقد حصل الاستشراق الرومانسي الفرنسي في ذاته كل سمات البنى الفنية المميزة للرومانسية وعصرها الفني-أي النصف الأول من القرن التاسع عشر. ودراسة سمات الاستشراق الفرنسي تفترض رؤية شاملة وعميقة لأشكال الرومانسية وسبل تطورها بشكل عام والفرنسية بشكل خاص (التي هي محور بحثنا). فالرومانسية بوصفها ظاهرة حضارية معقدة ومتنوعة تستدعي دراستها البحث عن «موضوعات»، و «صور»، و «أبطال»، و «فنانين» خلقتهم المرحلة وفرضتهم روح العصر، وليس البحث عن كيان فني واحد متناسق أو «مدرسة» بالمعنى الأكاديمي للبحث. وتاريخ ظهور الرومانسية على مسرح الثقافة الأوروبية والذي ينحصر في فترة زمنية لا تتعدى فترة سنوات ما قبل وما بعد عام 1800. وكان فرض مسألة التعامل مع الرومانسية، لا بوصفها أسلوبا فنيا وحسب بل بوصفها مرحلة-فنية «بانورامية»، تشكل الحد الفاصل بين الماضي (التقليدي-الإقطاعي) والمستقبل (البرجوازي-الحديث أو المودرن). لقد قدر للرومانسية أن تنمو وتتطور وسط تيارات ومذاهب فنية متغايرة مناقضة لها كالكلاسيكية

الجديدة، والطبيعية والعاطفية «-والانتقائية، والواقعية، والصالونية وبين أنصار» الفن للفن «البرناسيين». وكانت الرومانسية منذ مرحلتها المبكرة 1800-1830 وحتى مرحلتها المتأخرة 1845. عاجزة عن أن تنتصر أو تسود بشكل رسمي (كما في العهود الفنية السابقة). لذلك فإن ربيع الرومانسية، هو شأن خريفها، لم يشكلا حالة «صفاء» أو «سيادة» مطلقة في الحركة الفنية المعاصرة لها كما لم تعكر صفو وجودها التيارات الفنية المعاصرة لها. من هذه الزاوية قدر للرومانسية أن تكون بمثابة تاريخ شخصيات فنية رومانسية فقط. كما أن دراسة استشراقها الفني سيتم وفقا لهذه الخاصية أي دراسة أعمال أبرز الفنانين الرومانسيين الذين استهواهم الشرق فأضافوا إلى الاستشراق الفني الفرنسي والأوربي سمة إبداعية مميزة، كما شكل الشرق معينا إبداعيا ونقلة فنية محددة لوجهة مسيرتهم الإبداعية. (أوجين ديلاكروا، ريتشارد بوثغتون، ألكسندر غابريل ديكان، بروسبير ماريللا، تيودور شاسريو، هوراس فيرنية، أوجين فرومنتان). لقد شكل ظهور الرومانسية في ظروف تاريخية معينة منعطفا جذريا في حياة البشرية، ومرحلة انتقالية للمجتمع الأوروبي من النظام الإقطاعي في القرون الوسطى إلى النظام البرجوازي الحديث بعد الثورة الفرنسية. وولدت ثقافة مميزة للقرن التاسع عشر كشفت لأول مرة في تاريخ الحضارة العالمية عن وحدة التناقضات التي كانت تتجاذب الحياة الروحية في ظل المجتمع البرجوازي الجديد، وعن إشكاليات الإبداع فيه. هذا بالإضافة إلى تطور الاستشراق وتغلغل المصالح الاستعمارية الأوروبية في الشرق، وبالإضافة إلى تعدد المدارس الفنية الوطنية في البلد الواحد، وتنوع المدارس الرومانسية الأوروبية وعمق صلاتها وحجم هذه الصلات وتأثرها ببعضها البعض. وهناك عامل أساسي يتمثل في التغييرات الجذرية التي طرأت على المجتمع الفرنسي بعد حلول نمط العلاقات البرجوازية في البنى الاقتصادية والسياسية للمجتمع، ويتطلب ثقافة جديدة قادرة على مواكبة المرحلة الجديدة وإرضاء ذوق الجمهور الجديد-الذي تتكون غالبيته من البرجوازية العسكرية-والتجار والصناعيين أي «الأثرياء الجدد» ذوى «الثقافة البرجوازية». وقد أبرز هذا الأمر التناقض بين عملية التطور المادي السريع للنظام الرأسمالي، وحالة التخبط والعجز عن إنتاج قيم روحية، وثقافية جديدة بالوتيرة ذاتها. ومرد

حالة التناقض والتخبط في المناخ الثقافي العام يرجع أولا إلى:-فشل الثورة الفرنسية في تحقيق المثل والمبادئ والقيم الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام عصر التنوير (مونتسكيو، فولتير، روسو وغيرهم). بيد أن ما تحقق في أيام الثورة الفرنسية من تحرير للفنان من قيود الإقطاع والكنيسة، وتأميم للآثار الفنية والمتاحف، قد قضى عليه بونابرت إبان فترة حكمه لفرنسا 1814- 1899 بإخضاعه الفن لسلطته ولخدمة «أيديولوجية» حروبه، ناهيك عن الأزمات الداخلية والمآسي الاجتماعية التي نجمت عن هذه الحروب التي أنهكت فرنسا وأوروبا بأسرها. ثانيا: طبيعة نمط العلاقات البرجوازية المادية الجديدة والطارئة على المجتمع وبخاصة كون الرومانسيين هم أبناء فكر القرن الثامن عشر أكثر من كونهم أبناء فكر القرن التاسع عشر، لذلك كان من الصعب على الفنان قبول الواقع الجديد بكل مآسيه ونبذ العلاقات البائدة لاسيما وأن البرجوازيين قد أخضعوا الفن لمصالحهم الذاتية التي تحول معها الفنان إلى عامل مأجور. وخلق الواقع الجديد إحساسا لدى الفنان بالعجز عن المشاركة في عملية تغيير المجتمع، وتكوين ثقافة جديدة قادرة على إرضاء الطبقة الجديدة الحاكمة. ويعزي هذا الشعور بالعجز أساسا إلى عدم تقبل منطق الصيرورة التاريخية لتطور المجتمع البشري وعدم فهمه وإدراكه أي فهم المضمون التقدمي للنظام البرجوازي بالمقارنة بالنظام الإقطاعي في علاقات الإنتاج. بالإضافة إلى أن بروز «الانا» الفردية،-وعمق الشعور «بالذات» و «الشخصية في المجتمع الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر، ومحاولة الفرد إثبات قيمته الاجتماعية والفنية والإبداعية، أدى الحد تصادم «الانا» الفردية الإبداعية مع محاولة «معايرة» الفكر وتوحيد نمطه في ظل النظام البرجوازي، قد حالا دون تغييب الانسجام بين الذات والعالم، والفرد والمجتمع، «الانا» الفردية و «الانا» الاجتماعية، نتيجة ظهور حالة من التخبط الفكري والروحي أو ما نسميه «بأزمة الروح» في أوروبا بشكل عام. وعلى أثرها لجأ أعلام الفكر والفن الأوربي إلى الحضارات العالمية القديمة والحديثة للبحث عن ملاذ من أزمة الروح هؤلاء الأعلام هم-«هردر، شلينغ، الاخوة شليغل، غوته، نوفاليس، شاتوبريان، دي سان بيير، مدام دي ستايل، بايرون، شيلي وغيرهم». وقد احتلت الحضارات الشرقية حيزا أساسيا في القيم البديلة التي صاغوها

بغية رأب الصدع الداخلي الزاحف على الثقافة الأوروبية آنذاك، وعمليا لم تخل أي دراسة في الرومانسية من الإشارة إلى عجز الرومانسيين عن الانصهار في الواقع البرجوازي الجديد. وقد تبين عجزهم أحيانا في رفض القوالب التقليدية الكلاسيكية والأكاديمية وخلق صور وموضوعات وأبطال جدد يعبرون عن حالة «التمرد» الداخلي على هذا الواقع، وفي منظومة «ايقونغرافية» معاصرة تعبر عن صراع الإنسان والمجتمع كصور «الانتفاضات» و«الثورات»، و«الحروب»، و«موت البطل» وفي أحيان كثيرة في حالة الهروب في «الزمان» و«المكان». ومما يلفت الانتباه أن الرومانسيين مهما كان توجههم سواء في «الزمان» أو «المكان» كان لابد لهم وأن يلتقوا بالشرق.

ففي الزمان: التاريخ-القرون الوسطى-المسيحية-«التروبادور-دانتى وعصر النهضة-«الباروك» و«الروكوكو» حيث تواجد «الموتيف» الشرقي بصورة مؤثرة ومرادفة للإبداع والتجديد والإلهام. وفي «المكان:< الهروب إلى الشرق وإيطاليا وأسبانيا لشحن الإبداع بصور جذابة وحالمة.

وفضلا عن تاريخ النفوذ والمصالح والامتيازات الفرنسية في الشرق فهناك أسباب عديدة شكلت عامل جذب نحو الشرق أكثر من إيطاليا وأسبانيا:

لأن هذا الجزء من العالم لم تكن قد دخلته الحضارة الرأسمالية بعد. ولم تفسد العلاقات المادية البرجوازية الانسجام بين مسلماته الأخلاقية والجمالية. فحتى نهاية القرن الثامن عشر حافظ الشرق الإسلامي على طابعه التقليدي منذ القرون الوسطى وسيادة الإسلام بوصفه فكرا دينيا ودنيويا، ولتمتع هذا الشرق بطبيعة جذابة، وتراث فني، تاريخي متنوع (قديم-متوسط-حديث) أكسبته هالة تاريخية جذابة ومميزة وغريبة قياسا إلى المجتمع الصناعي الأوروبي آنذاك. وشكلت «غرابة الشرق صورة للعالم الرومانسي المنشود، الذي يصبو إليه نزوعهم الداخلي نحو «الرائع» (4). فهو برأيهم مهبط الوحي والديانات والموطن الأبدي للشاعرية والفروسية والصوفية، والجبرية والملحمية، والحياة الرعوية الحرة المثيرة للمخيلة والفضول.

وفي هذا الشرق بالذات بحثوا عن صدى لمفاهيمهم الجمالية الرومانسية:

«كالنبيل»، و«المأساوي»، و«التاريخي». و«الأسطوري»، و«الرمزي» و«الغروتسك» و«البيتورسك»، و«الأرابسك»، و«الفلكوري»، وتضافر العنصرين الحسي والروحاني، وتناسق البعيدين الديني والدنيوي.

كما شكل الشرق أرضية خصبة لإرضاء النزوع الرومانسي نحو التلوين، ونظرية «الصبغة المحلية ونظرية التضاد أو «التباين» ونظرية «المناخ» وأثرها على السلوك (التي نادى بها مونتسكيو) ونظرية «التوليف» بين الفنون والأجناس الفنية.

فقد استطاع الشرق أن يقدم أجوبة عن أسئلة إبداعية كثيرة كانت تمثل محور مشكلات لعلاقة الرومانسي بثقافته الفنية وبمجتمعه. وبذلك يكون الاستشراق الرومانسي هو رد فعل على الواقع، و«اغتراب» و«تمرد» و«ازدواجية» في الشخصية الفنية، ومثالية غيبية، وانتقائية دفعت باتجاه إسباغ الصفة المثالية على الشرق والتمثل به. وقد جاء الاستشراق الرومانسي جامعا الأسطورة والواقع، الحلم والحقيقة، الرمز والحال، التاريخ والمعاصرة مع غلبة الشق الأول في أكثر الأحيان.

وشكلت رؤية الرومانسية للشرق مرحلة انتقالية بين الاستشراق النظري التخيلي القائم على منظومة الأفكار الدينية والغيبية، والسطحية التي تفتقر إلى الموضوعية والعلمية، والتي سادت الفكر الأوروبي منذ القرون الوسطى، وبين الاستشراق الاستعماري-الإخضاعي-ضد الشرق والذي بدأ مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر أي مع دخول الاستعمار إلى الشرق الإسلامي. والاستشراق الرومانسي في الفن كما هي حال الرومانسية، عبارة عن مرحلة انتقالية بين الاستشراق التقليدي والحديث في صوره وموضوعاته وأفكاره، وحمل في ذاته معالم كثيرة من هذا وذاك. ولعب الرومانسيون دور الوسيط بين الجانبين التقليدي والحديث في الرؤية الاستشراقية. فجاء استشراقهم مبنيا على جدلية الثابت والمتحول، والمتوسط والحديث، والموضوعي والذاتي، والكلي والجزئي. فالحقبة التاريخية التي تركز فيها الاستشراق الرومانسي في فرنسا تقع بين حملتين عسكريتين استعماريتين شنتهما فرنسا لإخضاع هذا الشرق والسيطرة عليه وهما. حملة بونابرت 1798 وحملة الجزائر 1830 (وإن كان الجيش الفرنسي لم يستطع تثبيت أقدامه في الجزائر حتى نهاية الأربعينيات) أي أن هذا الشرق لم يكن ملكا

لفرنسا بالمعنى الاستعماري-الإخضاعي. زد على ذلك أن الرومانسيين كانوا الفئة الغنية التي لم ترتبط بعجلة المؤسسة الرسمية السياسية ارتباطا تبعيا كليا كما هي حالة الفنانين في العصور الفنية السابقة (النهضة، الباروك، الروكوكو). وشكلت الرومانسية-وبالأخص في فرنسا-ظاهرة المعارضة الفنية والسياسية في آن معا. فقد وقف العديد من الرومانسيين في صفوف المعارضة للنظام السياسي الفرنسي وضد عودة النظام الملكي «البوربوني» في فترة عهد الإصلاحات 1815- 1830، كما شاركوا في أحداث ثورة 1830، («ديلاكروا في لوحته الشهيرة» الحرية فوق المتاريس»)، وفي أحداث ثورة 1848 الفرنسية. إلا أن ممثلي الرومانسية لم يشكلوا وحدة متجانسة في الرؤية السياسية والاجتماعية رغم معاداتهم للنظام البرجوازي. فهناك من أيد مبدأ حرية الشعوب، والعدالة الاجتماعية كبايرون، وشيلي وغوته وجيريكو وديلاكروا وبوشكين وفيكتور هيجو، وهناك من أظهر الدعم للسياسة الاستعمارية كشاتوبريان ولا مارتين وفرنية ودي فيني وف. شليغل وغيرهم. وهناك من جمع التناقض في الموقف، أو أظهر تناقضا في مواقفه السياسية في مراحل مختلفة من حياته الإبداعية. بدءا بالموقف التقدمي الذي أظهرته مدرسة ايينا الألمانية المبكرة والتي انتهى معظم ممثليها نهاية رجعية في تأييدهم للموقف الاستعماري من الشرق.

وهناك أصحاب الموقف التوفيقي «البين بين» أمثال فرومنشان وجيرار دي نرفال وتيوفييل غوتيية وشاسريو، وهناك من زار الشرق بصفة رسمية أو برحلة دبلوماسية كديلاكروا، غير أنه لم يؤيد السياسة الاستعمارية للشرق، بل جاءت لوحاته ومقالاته النقدية حول الشرق مفعمة بالإعجاب والاحترام للمسلمات الأخلاقية-الجمالية الإسلامية والعربية. صفوة القول إن الرومانسية ظاهرة فنية وفكرية تحمل التناقضات فقط، وهي أشد تعقدا مما نتصورها حالة «صفاء» أو انسجام» أيديولوجي في الفكر والممارسة الفنية. وانعكس ذلك على بنية الاستشراق الرومانسي بلا ريب. لقد استند الرومانسيون إلى حد كبير إلى المدارس الأوروبية السابقة في فن التصوير لتكوين رؤيتهم الفنية بشكل عام والاستشراقية بشكل خاص (النهضة، الباروك، الروكوكو). ففي الاستشراق بالذات تم انبعاث الكثير من الصور و«الموتيفات» والموضوعات النهضوية، والباروكية، والروكوكية في

فن التصوير الرومانسي الفرنسي. والتي تناولها الرومانسيون بتجديد إما في الشكل (وفق الأسلوب الرومانسي لبناء وتقنية اللوحة) وإما في المضمون (منحها المسحة والرؤية الرومانسية البحتة للعالم كاللوحات التاريخية-الدينية المستوحاة من الإنجيل والتوراة-صور الحريم والجواري وصور «جلسات الغناء» و«الرقص» و«الصيد» و «الموسيقى». وهناك صور «موتيفات» شرقية بحتة هي أساسا ذات أصول فرعونية وآشورية وبابلية، وفارسية ومسيحية وإسلامية، اكسبها الفنانون الأوروبيون قوالب فنية منذ بدء الاحتكاك الثقافي بين الشرق المتوسط وأوروبا. حيث كانت تتبدل وتتغير في المدارس الفنية الأوروبية (في الشكل أو المضمون) تبعا للمتغيرات الطارئة على تطور مضمون العلاقة بين الغرب وهذا الشرق.

لذلك فإن دراسة الاستشراق الرومانسي في رأينا يجب أن تتم ضمن دراسة المنظومة الايقونغرافية الاستشراقية في الفن الأوروبي (فن التصوير بالتحديد) في تحليل اللوحات ومقاربة الصور وذلك لكشف النقاب عن صيرورة الرؤية الفنية الاستشراقية وتحديد ما ورثه الرومانسيون عمن سبقهم في الاستشراق، وما أبدعوه أو جددوه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فقد ركزنا في هذه الدراسة على مسألة التقارب والمقارنة بين الصورة الاستشراقية الرومانسية وبين الصورة الشرقية الأصل (شكلا ومضمونا)، لتحديد ماهية الصورة الاستشراقية الرومانسية ومدى قربها أو بعدها عن جوهر وواقع الصورة الغنية المثرقية (فن المنمنمات الإسلامية بالتحديد) ويتيح أسلوب المقاربة هذا إبراز موقع الاستشراق الرومانسي في تاريخ فن التصوير الأوروبي (اتباعا أو إبداعا) وبالتالي تحديد المعرفة الفنية الشرقية وتحريرها من قوالب استشراقية لازمتها لقرون عديدة، ورصد مدى تغلغل المؤثرات الفنية الشرقية ومدى تأثر الفن الغربي بها وتقليده لها، وعملا بمبدأ التقارب التصنيفي بين ظواهر الحضارتين الإسلامية والرومانسية وانطلاقا من رؤية التواصل الحضاري بين الشعوب، ومبدئي التشاكل والحوار نستطيع إيجاد إجابة منطقية عن السؤال الذي بدأناه حول سبب شدة نزوع الفنانين الرومانسيين نحو الشرق.

واستنادا إلى معرفة منطق ثقافة المرحلة قيد البحث يمكن إدراك منطق التواصل الثقافي بينها وبين غيرها من الثقافات الأخرى. كما أن مسألة

البحث عن نقاط التواصل والتناقض بين الثقافتين يفترض استيعاب مفهوم «الحوار لا كمجرد مصدر للمعلومات بل كوسيلة تؤدي إلى التعمق في إدراك الآخرين، للتمكن من إدراك الذات» (5)بشكل أعمق وأشمل. من هنا نرى أن دراسة الاستشراق تفترض الغوص في أطر الإدراك المعرفي الأوروبي للفكر الجمالي الفني الإسلامي لسبب هام وأساسي يكمن في أسبقية التجربة الدراسية والبحثية والاستقصائية النقدية الأوروبية لتاريخ الفن الإسلامي. فكلما ازداد تعمق المعرفة الأوروبية به تبلورت الصورة الشرقية أكثر فأكثر في النتاج الاستشراقي الفني. وتملى دراسة الاستشراق رصد تطور الدراسات الأوروبية في المرحلة المحددة. وليست الرومانسية سوى حقبة في تاريخ تطور الحضارة العالمية الذي يتمثل في منطق العملية التاريخية الواحدة، حيث كان التواصل بين الشرق والعرب في مختلف العصور الفنية يحمل في ذاته جوانب إيجابية وسلبية، ذاتية وموضوعية، وليس كل ما عرفه وصوره وجسده الغرب من صور وأفكار شرقية هو وليد مناهج الفكر الغربي «لقولبة هذا الشرق» بغية السيطرة عليه، وإنما ما حمله الفن الشرقي أيضا في ذاته من قيم ومعايير جمالية وأخلاقية تضافرت فيها العناصر الفنية لكل الحضارات التي ظهرت في هذا الشرق (القديمة والمتوسطة والحديثة). كما أن «عملية تحرك واغتراب الصور والرموز الفنية كانت تتم من الشرق إلى الغرب وبالعكس أيضا» (6)وقابل ظهور الاستشراق Orientalisme ظهور الاستغراب أو الأوربة Occidetalisme في الشرق (خاصة في فن التصوير الكنسي القبطي والماروني والأيقونات المالكية، وتطور فن التصوير في إيران وتركيا عبر الفنانين الأوروبيين، وأثر الصليبيين على فن العمارة في لبنان وسوريا وفلسطين). والقرن التاسع عشر شاهد أساسي على عملية التبادل الثقافي هذا (عصر النهضة أو التنوير في مصر ولبنان). ويظهر تاريخ تطور الثقافة الفنية العالمية بان الطبقات والفئات الاجتماعية. المختلفة استغلت مرارا الثقافة كأداة لتحقيق أهدافها السياسية والإيديولوجية ذلك «بسبب تعدد وظائف الفن» (7). ولكن لا يجوز اعتبار هذا ظاهرة مطلقة. فالإقرار بذلك يقودنا إلى الاعتراف بموقع «الادواتية الاجتماعية للفن» (8) فكما شكل الشرق معينا لا ينضب للثراء المادي الأوروبي ومشاريعه الاستعمارية فإن حضارات الشرق قد شكلت ملاذا من الأزمات

الروحية-الثقافية التي كانت تهب على أوروبا بين فترة وأخرى. ولا يجوز استقراء ظاهرة الاستشراق على أنها سياسية-استعمارية فحسب ولم تكن ترى في الشرق إلا ما تتوق إليه، بل يجب أخذ أية ظاهرة علمية أو ثقافية من مختلف جوانبها، وتعدد أطرها، ووجوهها. وبالابتعاد عن «التعميمية» خشية الالتباس، وجرها على الموضوعية في الدراسة والبحث. لذا يشترط علينا تعدى ضيق الرؤية «الاستعمارية» للاستشراق والبعد عن التقارب التسجيلي القائم على السرد والوصف والتوثيق. والإقلاع عن عادة وضع المستشرقين في موضع اتهام واحد. لأن ترميز الرومانسية للمسلمات الجمالية-الأخلاقية الإسلامية هو في رأينا أقرب إلى حالة التماثل بها. وبخاصة أن الكثير من الموضوعات الرومانسية الاستشراقية كانت تشكل قناعا جماليا للمفاهيم السياسية والاجتماعية والفنية الرومانسية في فرنسا بالذات (فصور «المعارك» و«الانتفاضات» و«موت البطل») مرحلة الإصلاحات (1815- 1830) عبر من خلالها الفنان الرومانسي عن موقفه من السياسة الرسمية الأكاديمية.-وسنتطرق إليها بالتفصيل لاحقا-. وهناك أيضا العديد من الموضوعات التي صورها بعض الفنانين الذين رافقوا حملات الجيش الفرنسي إلى الشرق فجاء استشراقهم سطحيا، هشا، من الناحية الفنية، ومشوها ومغلوطا من ناحية المضمون. فلم يسجلوا باستشراقهم لوحات إبداعية لا لأن الشرق لم يوح لهم بالإبداع بل لأن هؤلاء الفنانين عادة يفتقرون إلى الموهبة الإبداعية. ومن يرافق الجيوش من الفنانين ليسجل «مآثرها» اللاإنسانية والتي لا تمت إلى الفن بصلة لم يسجله التاريخ في عداد صانعيه. لذا فإن استشراق فناني الحملات الاستعمارية حقق لهم مكاسب آنية ومادية بحتة دون أن يستطيع شحذ إبداعهم. وليس هناك من فنان استشراقي رافق الحملات الاستعمارية أو صورها قد ترك بصمات الإبداع على صفحات تاريخ الفن الفرنسي. وكل ذلك البريق الذي رافق حياة انطوان غرووهوراس فرنيه قد انطفأ بموتهم، وطوى أعمالهم النسيان.

فلن ننفض غبار النسيان عن أمثالهم طالما أن التاريخ قد أنصفهم برميهم في النسيان. إن بحثنا في الاستشراق الفني يتناول ماهية تصوير الشرق من قبل فنانين مبدعين تأثروا بالفن والطبيعة الشرقيين وأثروا بدورهم في تطوير الصورة الفنية الشرقية والاستشراقية. واستشراقهم

هو ظاهرة «تثاقف» و«تماثل» و«تطعيم» بين حضارتي الشرق والغرب ورؤيتنا للاستشراق مغايرة لمقولة سترجيكوفسكي الشهيرة «الشرق أم روما» (9)، ومناقضة لمبدأ كيبلنغ «الشرق شرق، والغرب غرب وهيهات أن يلتقيا». ولا تنسجم مع مفهوم الاستشراق الذي طرحه د. إدوارد سعيد في كتابه الشهير «الاستشراق» إذ اعتبر أن الاستشراق «أسلوب غربي للسيطرة على الشرق وامتلاك السيادة عليه.. . وبأن الاستشراق قد شكل الحضارة الشرقية في كوكبة من الأفكار «الشرقية» كالاضطهاد، الابهة الشرقية، القسوة الشرقية، الحواسية الشرقية» (10).وفي الواقع أن بحث العلاقة بين الغرب والشرق على المستوى الفني الجمالي يفترض رؤية موضوعية لتاريخ هذه العلاقة والأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل حقبة استشراقية وخصوصية فكر كل مستشرق وفنه على حدة. فالتواصل الروحي بين أبناء شعوب حضارات مختلفة جغرافيا أو متباعدة تاريخيا كان يتم وينطلق من ضرورة استمرار وجود، وخروج من «أزمات» للغرب والشرق على السواء. وان اختلفت ظاهر هذه الأزمات وجواهرها، والتبادل المعرفي عرفته البشرية كوسيلة إحياء لطرفي العلاقة. ومن هذه الزاوية حاولنا البحث عن أسس وأسباب النزوع الجارف نحو الشرق من قبل الرومانسيين على أعتاب مرحلة تماس جديدة بين الغرب (فرسا) والشرق (بلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي). قد يكون الدكتور سعيد محقا من ناحية عدم توازن القوى المادية في العلاقة بين الغرب والشرق. فالغرب هو القوى عسكريا وفكريا (سياسيا واقتصاديا). ولكن الشرق آنذاك كان قد انفتحت كنوز ثقافاته أمام الغرب فولد لديهم الشعور بالنقص والعجز عن إنتاج ثقافات روحية مماثلة فاعلة في العملية الثقافية لتاريخ الثقافة العالمية. ومفهوم توازن القوى مفهوم نسبي. إن البرجوازية الغربية المنتصرة للتو في فرنسا (عسكريا وسياسيا) اصطدمت بأزمات اقتصادية وروحية ثقافية مباشرة بعد سنوات قليلة من الثورة الفرنسية. واختلال توازن قواها هذا ساهم في تأخر فرض سلطتها الاستعمارية على الشرق حتى أواسط القرن التاسع عشر. فضلا عن القوى المادية والعلمية للنظام العثماني وضعفها وخورها الذي تمثل في عدم قدرتها على مواكبة سياق التطور الأوروبي في تلك الحقبة. وقد بدأ التبادل الثقافي بين فرنسا بالذات والدولة العثمانية (تركيا) ومحمد على باشا (عام 1814)

بشكل طوعي وتعبيرا عن حاجة ضرورية للتواصل بين ثقافتين مختلفتين عمليا (عمل المتخصصين الفرنسيون في شتى الحقول في تركيا ومصر بشكل أساسي وإرسال البعثات التركية والمصرية إلى فرنسا للدراسة). وكان من نتيجة هذا التبادل الطوعي تسلل الكثير من المؤثرات الفنية والجمالية الشرقية إلى الثقافة الفرنسية وعلى التحديد في فن التصوير بحيث غدا الاستشراق تيارا رئيسيا فيه، بينما وضع الفنانون الفرنسيون أسس النهضة الفنية الحديثة في تركيا ومصر(النحت، العمارة، فن التصوير، المسرح، الأوبرا وغيرها) بعد عهود طويلة من الظلام والتخلف الثقافي طوال فترة الحكم العثماني. لقد تناول د. سعيد في كتابه «الاستشراق» أعلام الفكر الاستشراقي أواسط القرن التاسع عشر في مطارحة فكرية، اخترقت الخطاب الغربي لانتزاع الخطاب الشرقي منه بنفس الأسلوب والرؤية التي نهجها المستشرقون ذوو التوجه الاستعماري البحت. فأتى «استشراقه» «استشراقا معكوسا» على حد تعبير د. صادق جلال العظم. إن تحرير المعرفة الشرقية من قوالب الاستشراق الاستعماري يتم فقط من خلال مقارنة تصنيفية للمسلمات الجمالية والأخلاقية الشرقية والغربية لرسم الحدود بين ما هو شرقي حقيقي وأصيل، وما هو استشراقي موضوعي، واستشراقي استعماري.

وعلى الرغم من أننا نتناول في هذه الدراسة فرعا مختلفا من فروع الاستشراق الذي تناوله د. سعيد، وحقبة استشراقية سابقة وقد تكون انتقالية للاستشراق الاستعماري-الإخضاعي، فإننا نعتبر هذه الدراسة محاولة لسد ثغرة، أو ملء فراغ في رؤية الاستشراق وتحرير المعرفة الشرقية منه. والتي اضطر د. سعيد أن يمر بها عابرا في كتابه الهام «الاستشراق» ففي معرض حديثه عن التمثيليات غير الرومانسية. والرومانسية ص. 144 يقول د. سعيد (في خلال القرن التاسع، وفي أعمال ديلاكروا وبضع عشرات دون مبالغة من أعمال رسامين فرنسيين وبريطانيين آخرين، حملت المعرفة الشرقية المتميزة كجنس مستقل التمثيل إلى التعبير البصري، وإلى حياة خاصة بها ينبغي على هذا الكتاب مع الأسف أن يمر بها عابرا. الحواسية، الوعد، الرعب، النبل، السمو، المتعة الرعوية الحيوية الحادة المتواترة» وقد حاولنا في هذه الدراسة التي تطرح نفسها في ميدان البحث العلمي

والموضوعي، الاعتماد على مادة غنية من اللوحات (المحفوظة في متاحف فرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة الأمريكية ومتحف الارميتاج في لينينغراد) والتي لم تخضع غالبيتها لدراسة شاملة منهجية نتيجة تجاهل وإغفال مؤرخي الفن الأوروبيين لظاهرة الاستشراق الفني الرومانسي وموقعها الرئيسي في الحركة الفنية الرومانسية على الرغم من تزايد الاهتمام العالمي بالاستشراق خلال العقدين الأخيرين، بصورة ملفتة للنظر. والدليل على ذلك سلسلة المعارض الفنية التي أقيمت تحت عنوان (الاستشراق، في بلدان أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية (باريس 1975- 1976- 1980 نيويورك 1983، لندن 1983- 1984). ومنذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر احتل الاستشراق بوصفه ظاهرة فنية رومانسية موقع الصدارة في الصالونات والمعارض الفنية كما أنه حاز اهتمام أعلام الحركة النقدية الفرنسية المعاصرة للرومانسية (تيوفيل غوثييه، تيوفيل سلفستر، ارنست شينو، شارل بلان، غوستاف بلانش أ. ديكان، تيوفيل تورية برجر، شارل بودلير). وقد اعتبرت. أعمالهم النقدية هذه بمثابة مصدر حي وشاهد تاريخي على كل فنان استشراقي ولوحة استشراقية وعلى روح وذوق العصر الفني آنذاك وموقفه من الاستشراق، وبرهانا على أهمية موقع الاستشراق في الحركة الفنية الرومانسية آنذاك. ومع ظهور الدراسات التاريخية- الفنية حول الحركة الرومانسية في فرنسا منذ أواسط القرن التاسع عشر تمت الإشارة إلى الاستشراق بوصفه تيارا رومانسيا (ليونس بينديت. شفيير، لانسون أ. بوب، جان الازار، ليون رزنتال، هنري فوسيون، شتيدر وغيرهم) دون التعمق في دراسة الظاهرة الاستشراقية بصورة جدية علمية وحتى أعلام المنهج التاريخي والايقونولوجي الذين درسوا الرومانسية منذ الثلاثينيات وحتى يومنا هذا (ي. فيرد لا نور، أ. غومبريتش، كينت كلارك، ف. انتل، أ. لافجوي، ج. ليندساي، ي. بيالوستوتسكي، غ. بييل، 5. زرئير، ف. هاسكل، ج. كلاي) فقد مروا بالاستشراق الرومانسي مرورا عابرا، عدا محاولة لي جونسون في رصد إبداع أوجين ديلاكروا. غير أن طريقة المنهج الايقونولوجي فتحت أمامنا المجال في هذه الدراسة لرصد ماهية «الصورة» الرومانسية في تاريخ الاستشراق وأطرها ومحاورها.

وعملا بهذا المنهج حاولنا التركيز على المقارنة الدائمة بين الصورة

والفكرة الاستشراقية والشرقية كما حاولنا من خلاله الرد على تجاهل مؤرخي الفن الغربيين لاستقصاء أثر الفن الشرقي والإسلامي في منظومة الفكر الرومانسي وإبراز موقعه الأساسي في منح دم جديد للوحة الزيتية الرومانسية ودحض مزاعم مؤرخي الفن الإسلامي (الفرنسيين بشكل خاص) وادعائهم بدائية فن التصوير الإسلامي وتخلفه (فن المنمنمات) قياسا على فن التصوير الأوروبي وقواعد علم المنظور. فقد ركزنا في هذه الدراسة على المقارنة الدائمة بين منظومة الصور الايقونغرافية لفن المنمنمات الإسلامية وفن الصور الايقونغرافية الرومانسية.

ا الاستشراق الأوروبي في فن التصوير «مرحلة ما قبل الرومانسية»

ترتبط قضية دراسة الاستشراق بوصفه تيارا أساسيا في فن التصوير الفرنسي للعصر الرومانسي بطائفة واسعة من القضايا الأساسية التي تمحور حولها تطور فن التصوير الفرنسي نفسه (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) وتطور الاستشراق«بوصفه ظاهرة فنية تاريخية تمثلت في عملية تغلغل الصور وانعكاسها والموضوعات والموتيفات الشرقية في الفن الأوروبي منذ نشوء المستعمرات الفينيقية في حوض البحر المتوسط ما بين القرنين الثامن والسابع ق. م»[1] .

لذلك فإن مهمة هذا الباب تتجلى أولا: في دراسة الاستشراق بوصفه ظاهرة فنية تقليدية في الفن الأوربي وليس ظاهرة عابرة من باب «الموضة» الفنية، أو ناتجة عن الانطباعات التي سجلتها حملة بونابرت على الشرق. ثانيا: في رصد علاقة فرنسا بالشرق الإسلامي وتحديدها، والتغييرات الطارئة عليها والتي دفعت باتجاه هذا التلاقي الشامل

والمميز بين الاستشراق وفن التصوير الفرنسي في المرحلة الرومانسية، وبالتالي فيما يمكننا من حصر القوالب والأطر والصور الفنية التي استند إليها الرومانسيون في استشراق العصور الفنية السابقة والتي تعتبر من أغنى الحقبات الفنية والفكرية التي عرفتها أوربا والتي برزت فيها الموتيفات الشرقية وفقا للخصائص الفنية الداخلية المميزة لكل عصر ومدرسة فنية على حدة.

نظرة تاريخية:

شكلت التجارة بين أوربا والشرق ميدانا رئيسيا للتبادل الثقافي لزمن طويل، وتغلغل المؤثرات الفنية التي كانت تزدهر وتتألق في فن هذه المدرسة أو تلك، وفقا لازدهار العلاقة التجارية منذ القدم بين الشرق وهذا البلد الأوربي أو ذاك. وقد تمثلت المؤشرات الشرقية في كل المدارس الفنية الأوربية تباعا (العصر الهيلني والروماني، البيزنطي والرومانسكي والغوطي). وكانت في كل مرحلة من مراحل بروزها في تاريخ الفن الأوري تتشكل مع مقتضيات العصر الفنية، وتحمل السمات والمعايير الجمالية المحلية السائدة في فن المدرسة أو المرحلة المميزة لها. وأول بروز للمؤثرات الفنية الإسلامية شهده الفن الفرنسي منذ القرن التاسع الميلادي حيث شهدت العلاقات السياسية والتجارية بعد ظهور الإسلام واحتلال العرب لإسبانيا، جمودا بين بلدان أوربا المسيحية والشرق الإسلامي (بقيت مدينتا بوردو ومرسيليا فقط مفتوحتين أمام التجارة مع هذا الشرق). فدخلت عبرهما الصناعات الفنية والحرفية اليدوية من خزفيات ونحاسيات وخشبيات وسجاد وحلى وأدوات للزينة مزدانة بأشكال الفن الإسلامي وأنماطه بالإضافة إلى تطبيع العلاقات الدبلوماسية بين هارون الرشيد وشارلمان التي ساهمت إلى حد كبير في ازدهار العلاقات بين فرنسا والشرق(2).

وقد تمثل الاستشراق الفني الإسلامي في محاكاة القوالب الفنية الإسلامية من أشكال الأرابسك، والرقش، والنقش، والتوشية والزخرفة الهندسية والألوان المزركشة في الفنون التطبيقية-التزيينية، وفي فن العمارة، تطعيم العمارة الغوطية والرومانسكية (في مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية) بعناصر العمارة الإسلامية في انبثاق أسلوب الموريشك المعماري

وأسلوب العمارة الموش في القرنين الحادي عشر والثاني عشر والنزوع نحو الأسلوب الزخرفي الشرقي في فنون أوربا المسيحية (النحت والعمارة والفنون الزخرفية) الذي توافق إلى حد كبير مع مفهوم القرون المتوسطة المسيحية للفن القائم أساسا على مبدأ «التسطيح» و«الهندسية» و«التناقض» في الخطوط البنائية العامة (العمودية والأفقية في فن العمارة بالذات) والميل نحو «الفخامة» و«الزركشة». وإن كان انتقال أو اغتراب العناصر الفنية الإسلامية قد تم بشكل مجتزئ ولعب دورا شكليا وزخرفيا في أيدي الفنانين الأوربيين في البداية، إلا أنه من الصعب تحديد طبيعة هذا التقليد والتشكل السريع للعناصر الفنية الإسلامية في البنى الفنية المسيحية الأوربية في أشد مراحل العداء بين الشرق الإسلامي وأوربا المسيحية (أي القرون الوسطى) دون الأخذ بعين الاعتبار وحدة أسسها الثقافية-الفنية. فالبنى الفنية المسيحية انطلقت أساسا من بلدان الهلال الخصيب وحضاراته القديمة التي قامت عليها الثقافات الهيليتية والسريانية والبيزنطية والقبطية وتشكلت منها أسس الفن المسيحي الذي انتقل إلى أوربا بانتشار الدين المسيحي فيها. كما أن نشوء الفن الإسلامي على أساس الجذور الفنية التي كانت قائمة في بلدان الهلال الخصيب (لاسيما في سوريا وفلسطين) للحضارات القديمة: السريانية والرومانية والبيزنطية التي دخلت عناصرها في بنية الفكر الجمالي والتشكيلي الإسلامي، خاصة في أسلوب بناء المسجد الأموي في دمشق، يؤكد مسألة وحدة الأسس وإمكانية التواصل الروحي للاشكال الفنية التي قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها متناقضة أو غريبة أو متنافرة. إن منطق اللغة الداخلية للأشكال الفنية المسيحية والإسلامية المنطلق من جذور واحدة أساسا هو الذي جعلها قادرة على اختراق حدود جغرافية وأيديولوجية (يسودها العداء أو القطيعة)-بانقطاعها عن ثقافتها الأصلية، ومكنها من التعايش والتكيف مع البني المحلية والدخول في صلب فكرها الجمالي السائد، خاصة في النزوع إلى أسلوب الزخرفة metal-style Orne. لهذا استطاعت الأشكال الفنية «Les Fermes» الإسلامية التعايش مع القوالب الفنية المسيحية في الفترة التي ساد فيها المناخ العدائي للإسلام كدين ونظام سياسي، في الفن الأوربي في القرون المتوسطة الغوطية.

كما أن ملامح تأثير الفكر الجمالي والفلسفي الإسلامي بدأت في

الظهور في جنوب فرنسا حوالي سنة 1100 في أغاني التروبادورو والشعر الوجداني (تأثير فلسفة ابن سينا وكتابه «رسالة في العشق» بشكل خاص[3].

كما أن ما جنته فرنسا من «غنائم» في الحروب الصليبية التي تعتبر في علم التاريخ «بداية للسياسة الاستعمارية الفرنسية في الشرق»[4] من مخطوطات ومكتبات وآثار وتحف فنية غير إلى حد كبير طابع تصورات الأوربين عن الشرق وقرب الصورة الشرقية من الواقع (على مستوى الشكل غالبا) في أيدي الفنانين الأوربيين، حيث حلت المعلومات الصحيحة في ميدان الجغرافيا والصورة الاثنية والطبيعية والفنية محل التصورات المفعمة بالخيال، ونتيجة الاحتكاك المباشر للأوربيين بالشرق طيلة فترة الحكم الصليبي للشاطئ الشرقي للمتوسط. إلا أن فشل الحروب الصليبية في السيطرة على الشرق (سياسيا وعسكريا) ساهم في تكوين منظومة صور ايقونغرافية سلبية عن الشرقي المسلم تكرست في الإيديولوجية المسيحية الأوربية في مرحلة عصر النهضة المبكرة في أدب القرنين الثالث عشر والرابع عشر (وأنثي، بترارك، بوكاتشو). فالحروب الصليبية التي أخرجت العديد من الدول الأوربية من أزماتها الداخلية السياسية والاقتصادية (فرنسا بشكل أساسي) قد ساهمت إلى حد كبير في ظهور الملامح الأولى للعلاقات البرجوازية في إيطاليا القرن الرابع عشر،[5] وقطف الثمار المباشرة لهذه الحروب الذي تمثل في ظهور عصر النهضة الثقافية فيها. وفي أعقاب الحروب الصليبية انتقل التبادل والتفاعل التجاري والثقافي مع الشرق الإسلامي إلى إيطاليا بسبب انشغال فرنسا في حروب المائة عام مع إنكلترا (مما أخر. قيام النهضة فيها وظهور نتائج الاحتكاك الحضاري بالشرق، وبالتالي أدى إلى فقدان فرنسا السيطرة وزعامة العلاقة التجارية مع الشرق حتى القرن السادس عشر) وبانتقال زمام العلافة التجارية مع الشرق إلى إيطاليا واحتكار المدن الإيطالية لها (جنوا، البندقية، توسكانه، بيزا)، برزت مع عصر النهضة الإيطالية منذ القرن الرابع عشر علاقة اتسمت بالتناقض والازدواجية في الموقف من الإسلام. فثمة موقف إيجابي من الفكر الفلسفي والعلمي والجمالي الإسلامي وموقف سلبي وعدائي من الإسلام كدين ونظام اجتماعي وأخلاقي. فمن ناحية دخلت الثقافة الإسلامية عصر النهضة بوصفها ركنا أساسيا من أركان النهضة الثقافية سواء في تأثير إنجازاتها

العلمية والفنية المباشر أو بوصفها الجسر الذي عن طريقه تعرفت أوربا على منجزات الحضارات القديمة خاصة اليونانية والرومانية. وقد كرس هذه العلاقة بالإسلام دانتي اليغيرى في عمله الشهير «الكوميديا الإلهية» وهي الملحمة الشعرية-الدينية المعبرة عن التصور المسيحي للعالم الأرضي وعالم الآخرة، والتي مثلت الفكر المسيحي الفلسفي والجمالي لقرون طويلة وألهمت أعلام النهضة في شتى مجالات الفن والأدب. فقد أظهرت آخر الدراسات العلمية الأوربية مؤخرا أثر الإسلام ورؤيته للعالم الآخر وأثر العديد من المفكرين المسلمين (ابن عربي، ابن سينا، أبو العلاء المعري. ابن رشد، ابن مسرة، الغزالي، الفرغاني، وغيرهم) على فكر دانتي، من خلال اطلاعه على الترجمات التي ظهرت في عصره في أسبانيا وخاصة كتاب (Liber scalae) المتضمن للرواية الشعبية العربية-الأسبانية لمفهوم الآخرة[6]. فقد عكس دانتي في «الكوميديا الإلهية» موقفا تقييما إيجابيا للفلسفة الإسلامية وأعلامها، وموقفا عدائيا من الإسلام والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، مكرسا صورة الدين المسيحي «الحق»، معتبرا الإسلام «كفرا» وهرطقة. وهو أول من قارن صورة القديس فرنسوا الاسيزي «المؤمن» الحقيقي وصورة السلطان المسلم «المتعجرف» والكافر، مثنيا فقط على السلطان صلاح الدين الأيوبي حيث برزت صورته إيجابية في مجمل نظام الدولة الإسلامية. وهذا الموقف هو نتيجة مباشر لفشل آخر الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي التي تمت في زمن شباب دانتي.

إن تأثير دانتي على نشوء الثقافة القومية الإيطالية، وعلى منظومة الفكر الأوربي للنهضة، شمل أيضا تأثيره على مجمل فناني عصره في علاقته بالإسلام دينا وفلسفة. وتأثير دانتي والكوميديا الإلهية لم يفقد وزنه حتى القرن التاسع عشر. إذ تعتبر الكوميديا الإلهية إحدى المصادر الأساسية التي لجأ إليها الرومانسيون كمعين فني وإبداعي لاسيما وأن ترجمتها إلى اللغة الفرنسية قد ظهرت في فرنسا عام 1813 أي إبان فترة الحماس لدراسة تاريخ القرون الوسطى المسيحي والأوربي مع تطور علم التاريخ في فرنسا آنذاك.

كان غيوتو دي باندوني، رائد إظهار الموتيف الشرقي الإسلامي في فن التصوير الأوربي، وهو معاصر دانتي ومؤسس النهضة في فن التصوير

الإيطالي والأوربي بشكل عام، والذي ارتبطت باسمه إنجازات إبداعية شكلت منعطفا تاريخيا في تطور الصورة التشكيلية الأوربية وتقنيتها. فمنذ بداية حياته الفنية أدخل صورة الشرقي المسلم في بنية اللوحة التاريخية في فن التصوير على الجدران، (Peinture Uonumentale) والمستقاة من الإنجيل والتوراة وحياة الرسل والقديسين المسيحيين. وفي جدارياته التي زينت كاتدارئية كابيللا باردي في سانتاكروتشيه (فلورنسا) عكس غيوتو روح العصر التي ميزت الثقافة الإيطالية في القرن الرابع عشر والقائمة على مقومات الإيديولوجية المسيحية المتزمتة لخضوعها المباشر لسلطة الكنيسة وسياستها وللإقطاع. وقد صور في حينها فصولا من حياة القديس فرنسوا الاسيزي (الذي شارك في الحملة الصليبية الخامسة، وزار مدينة دمياط وكما تروى الأسطورة الشعبية المسيحية فإنه قابل السلطان الكامل لإقناعه باعتناق الدين المسيحي)[7]. وبهذه الجداريات كرس غيوتو الصورة النقدية العدائية للإسلام التي بدأها دانتي (في الفكرة) حيث تبدو في جداريته صورة السلطان الكامل المتغطرس، الدنيوي، وأمامه يقف القديس فرنسوا الاسيزى المتصوف، المتواضع، المؤمن الذي لا تحرق جسده النيران لعمق «إيمانه» و«زخمه» الروحي الطاغي على إحساسه بجسده والعالم الخارجي، هذه الصورة الايقونغرافية تتضمن الدلالة على أن الدين المسيحي هو الدين الإلهي القائم على إيمان حقيقي وتضحية بالنفس ودعوة المسلمين للتخلي عن معتقداتهم لبطلان ألوهيتها واعتناق المسيحية. وهذه الصورة ليست إلا انعكاس الإيديولوجية المسيحية في القرون الوسطى في موقعها العدائي من الإسلام من حيث المضمون. أما من حيث الشكل فقد كرس غيوتو في فن التصوير التاريخي-الديني بواكير النهضة ووفقا مبدأيه اللذين قامت عليها ثورته في فن التصوير: مبدأ محاكاة الواقع، ومبدأ منح اللوحة الطابع المحلي أو «الصبغة المحلية» (Le coulewr locale)، صورة الإنسان الشرقي (زيا وسحنة عرقية) الذي يقطن في منطقة جغرافية كانت أرضها مسرحا لأحداث التوراة والإنجيل وأبطالهما. من هنا درجت العادة في تصوير عناصر الطبيعة والعمارة الشرقية (من نباتات وحيوانات وطيور كالجمال والنخيل والطواويس والأسود، والقردة والتنين وغيرها من الحيوانات الأسطورية المرتبطة بأرض الشرق والمتجسدة في فنونه) في فن تصوير بواكير عصر

النهضة في أعمال تلامذة غيوتو وجيل الفنانين الذين تأثروا بثورته الفنية (سستيفانودي ريفير، جنتيلو دي فابريانو، ناني دابتيشي، بوتيتشللي، فيليبنو ليبي، ساسيتا، فرابياتو انجيليكا وغيرهم) وقد انتشر النزوع نحو إدخال العناصر «الشكلية» الشرقية الإسلامية في تصوير الموضوعات التاريخية الدينية في مختلف المدارس الفنية الإيطالية لعصر النهضة (فلورنسا، أو ميريا، رافينا، روما، جنوا). يبقى السؤال إلى ماذا استند فنانو هذه المرحلة في مسألة محاكاة الصورة الشرقية الواقعية؟ في الحقيقة لم يكن لدى الفنانين آنذاك «إمكانية لزيارة الشرق الإسلامي ومعاينة صورته الواقعية والحقيقية. فاعتمد معظمهم على كتب الرحالة والحجاج والمبشرين والقديسين، التي كان يرافقها في بعض الأحيان وصف وخرائط جغرافية أو رسوم توضيحية للأماكن المقدسة وأنماط العمارة والسحنة العرقية والأزياء، إضافة لذلك هناك التجار المسلمون الذين كانوا يؤمون موانئ إيطاليا حيث تسنح الفرصة للفنانين لتصويرهم وشراء بضائعهم، فضلا عن تجارة الأدوات والنتاج الحرفي الفني والتزييني (Les arts deoratifs) التي شكلت مصدرا أساسيا لمحاكاة الصورة الفنية والأسلوب الزخرفي الإسلامي- الأرابسك. لذا كانت الصورة الشرقية في أعمالهم مجتزأة وتزيينية في أغلب الأحيان. لقد دخل الموتيف الشرقي في عصر النهضة الإيطالية المعادلة الجمالية-الفنية المميزة لتطور البنى الداخلية للمفاهيم والقالب السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور فن التصوير زمن النهضة، ففي المرحلة المتأخرة من عصر النهضة كما في عصر النهضة الرفيع وعلى إثر التغيرات الجذرية التي طرأت على البنى المادية للمجتمع الإيطالي-(تطور العلاقات الرأسمالية وحالة الانتعاش الاقتصادي التي نعمت بها الدويلات اثر السيطرة على طرق التجارة العالمية خاصة في البندقية وتوسكانة وجنوا، ونتيجة لحياة الترف والثراء التي عاشتها الطبقة الحاكمة والكنيسة)-تراجعت القوانين الروحية الإيمانية، والتقشفية-الدينية المتعصبة المميزة للفكر الجمالي المسيحي في القرون الوسطى أمام المتطلبات الدنيوية الإنسانية التي فرضها أعلام النهضة الرفيعة «بعد عودتهم لينابيع الثقافة اليونانية وخاصة أرسطو وأفلاطون»(8) وبها أنزل الفن من السماء إلى الأرض، فاصبح الإنسان (فكرا وجسدا) محور اهتمام فناني النهضة (تطور علم المنظور

وعلم التشريح) كما سيطر النزوع نحر التزيين والوصف والمبالغة في السرد والاهتمام بالتفاصيل دون السعي لنقل الحالة الوجدانية أو الروحية المفترض أن تميز مناخ اللوحات التاريخية الدينية والتراجيدية المسيحية أو التوراتية وإبطالها .

إن روح العصر الفنية، التي كانت تمليها إلى حد كبير الكنيسة أو الطبقة الحاكمة على الفنانين تلاءمت مع تشجيع الإقلاع عن المفاهيم الجمالية الدينية للقرون الوسطى لدى الفنانين وفقا لميولهم الفنية في تلك المرحلة، أفرزت آنذاك صورا وأنواعا فنية جديدة: كالبورتريه، والمنظر الطبيعي وصور الحياة اليومية والبيئة (خاصة حياة القصور والكنيسة) والميل إلى الفخامة والأبهة والزركشة والأرابسك والبيتورسك والغرابة، التي انعكست على عملية تصوير وظهور الموتيف الشرقي في عصر النهضة الرفيع والمتأخر. واتسمت بالتزيينية والبعد عن المجابهة أو التباين الديني والروحي. وإضافة إلى هذا العامل الذاتي أو المتعلق بخصوصية البنية الداخلية لمسار تطور فن التصوير آنذاك هناك عامل موضوعي وحيوي ساهم في تغيير الصورة «الايقونغرافية والشرقية في فن التصوير بالمرحلة المتأخرة للنهضة ويتلخص في التغيير الجذري الذي طرأ على علاقة أوربا بالشرق في أواسط القرن الخامس عشر إثر ظهور الدولة العثمانية على مسرح الأحداث الأوربية بعد سقوط القسطنطينية. وفي هذه الفترة كانت تمزق إيطاليا الحروب الصغيرة بين الدويلات الإيطالية من جهة (صراع المصالح السياسية والاقتصادية) وصراع هذه الدويلات مع الدول الأوربية التي أخذت بالانبثاق أيضا كقوى جديدة على ساحة الصراع السياسي والاقتصادي الأوربي (أسبانيا، هولندا، ألمانيا، فرنسا) من جهة أخرى. وصار الصراع الديني المسيحي / الإسلامي يتراجع أمام الصراع الاقتصادي-السياسي في العلاقة مع الشرق، كما أخذت الدويلات الإيطالية وحتى الدول الأوربية تتنافس فيما بينها لعقد اتفاقيات الصلح الثنائية والمعاهدات التجارية مع الدولة العثمانية من أجل السيطرة على مراكز النفوذ التجاري والموانئ في حوض المتوسط.[9] وانعكس تضافر العوامل الذاتية والموضوعية في الواقع الإيطالي (المادي والروحي) والتحولات التي استجدت على طابع العلاقة بالشرق الإسلامي، انعكاسا مباشرا على طبيعة تصوير الموتيف الشرقي في فن النهضة في النصف

الأخير من القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر، وبخاصة بعد أن عقدت البندقية معاهدة الصلح عام 1474 مع الدولة العثمانية، والزيارة التي قام بها الفنان البندقي جنتيللو بلليني للقسطنطينية عام 1479- 1480 بناء على دعوة رسمية من السلطان محمد الثاني المعروف بتشجيعه للثقافة والفنون. وبها بدأت مرحلة جديدة من نوعها في عملية التبادل الثقافي بين إيطاليا والشرق الإسلامي أثرت على كلتا الثقافتين. كما أسهمت إلى حد كبير بتقديم مادة طازجة وواقعية عن الشرق (إنسانا وبيئة وطبيعة) وأثرت على الموتيف الشرقي في أعمال كل الفنانين الإيطاليين الذين استهواهم إدخال العناصر الفنية الشرقية إلى بنية اللوحة التشكيلية (كارباتشو، فيرونيز، وغوزولي، بنتوروكيو، تيتسيان، وتنتورتو، مانسويتي غيرلانداي وغيرهم).

ولعل أهم ما تميز به ظهور الموتيف الشرقي في أعمال فناني هذه المرحلة واقعية الشكل ووضوح المعالم الفنية المميزة له، والنزوع نحر تقليد الصورة الشرقية المميزة لفن المنمنمات الإسلامية من حيث أسلوب بناء هيكل الحدث التاريخي أو في محاكاة الصور والشخصيات وأسلوب العمارة الإسلامية والأزياء وعناصر الطبيعة والميل إلى استعمال أسلوب الأرابسك الزخرفي. فمع تراجع موضوعات القرون الوسطى الدينية وحلول الموضوعات الاحتفالية الدنيوية وصور الحياة والبيئة وازدهار فن البورترية والمنظر الطبيعي، سجل فن المرحلة-أيضا-تراجعا في استخدام الموتيف الشرقي في الموضوعات الدينية ذات الأيديولوجية المعادية والمحرفة للإسلام كدين. أي تراجع المضمون الديني الرافض للإسلام كدين والذي فرضته علاقة الوصاية والتبعية من قبل سلطة الكنيسة والإقطاع على فناني المرحلة، بينما ازدهر الشكل الزخرفي الفني الإسلامي في شتى الأجناس الفنية لتوافقه مع الذوق السائد في المرحلة من نزوع نحو الزخرفة واللون الصاخب، وحب الفخامة والأبهة والاستعراض حيث غصت اللوحات التاريخية المستقاة من الإنجيل والتوراة بالعناصر التزيينية الإسلامية وبخاصة تصوير فن العمارة الإسلامية ومجمل النتاج الفتى التطبيقي الإسلامي والسجاد والأسلحة والحلي وأدوات الزينة والأزياء والسحنة العرقية.

كما ظهرت صورة الشرقي المسلم في فن البورترية (بورتريه السلطان

محمد الثاني بريشة بيللني عام 1480 أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية)، وفي اللوحات التاريخية التي تمثل الزيارات واللقاءات الرسمية بين ممثلي الباب العالي والبندقية وتوسكانه (تجدر الإشارة إلى العلاقة القوية بين توسكانه والأمير فخر الدين المعنى الكبير التي أسهمت إلى حد كبير في تعميق التبادل التجاري والثقافي بين لبنان والحضارة الإيطالية). وبحلول نهاية القرن الخامس عشر كان قد تشكل في عصر النهضة الإيطالية ما يمكن أن نسميه بالاستشراق «الجذاب»[10]، حيث عم الموتيف الشرقي التزييني كل أنحاء إيطاليا-وتغلغل حتى شمال أوربا-وقد شكل إلى حد كبير «ظاهرة عامة في الحضارة الإيطالية»[11]-على حد تعبير. غ. سولية. كما لجأ الموتيف الشرقي معظم الفنانين الذين اشتهروا بنزوعهم نحو اللون والزخرفة فقد صور في هذه الفترة العديد من صور السيدة العذراء وطفلها بالزي الشرقي وضمن إطار من الزخرفة والألوان الصاخبة مع ديكور شرقي بحت-وخاصة في لوحات فوزولي «سجود المجوس» وسلسلة لوحات بينتروكيو عن حياة القديسة كاترين-«حيث بدت في إحداها صورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني الذي هرب إلى إيطاليا بعد وفاة والده»[12]. ولأول مرة تظهر في لوحة تاريخية حينذاك صورة للجامع الأقصى المثمن الأضلاع-في سلسلة لوحات كارباتشو عن حياة ومآثر القديس جاورجيوس-(سكو الا دي سان جيورجي)[13].

كما دخل الزي الشرقي والصورة الأثنية الشرقية في لوحات: مانسويتي «القديس مارك» وأ. ديور «سجود المجوس» و تينتورتو-«سقوط القسطنطينية»، وقيرونير «عرس في قانا الجليل»-و«وليمة في بيت ليفي»-وبالرغم من اقتراب الصورة الشرقية من الواقعية في فن تصوير عصر النهضة-الرفع والمتأخر-وازدهاره بشكل خاص في مدرستي توسكانه والبندقية لسيطرتهما على التجارة مع الشرق آنذاك-فإن المؤثرات الفنية الإسلامية اتسمت لد حد كبير بطابع التزيين والشكلية والنزعة التجزينية (Fragmentaire) ففي بعض الأحيان كانت تبدو كأجزاء غريبة مجتزأة من جسمها الأصلي، وأحيانا أخرى تبدو كعنصر زخرفي منطقي ومألوف، له دلالاته ورموزه في توضيح النص وتقريب عالم اللوحة التشكيلي من الواقع الجغرافي والتاريخي والعرقي الذي يشكل المسرح الحي للأسطورة أو اللوحة

الدينية والتاريخية. كما يلاحظ في فن هذه المرحلة تباين تصوير الموتيف الشرقي لدى فنان وآخر، أو مدرسة فنية وأخرى، وفقا لتباين الأسلوب الفني والمهارة اللاتقنية اللذين يميزان كلا منهما. ومع نهاية القرن السادس عشر كان الاستشراق قد كرس المؤثرات الفنية الإسلامية بوصفها عنصرا جماليا وشاهدا على تطور الرؤية الفنية للنهضة في عالم اللوحة التاريخية الدينية. فالاستشراق هو أحد اكتشافات النهضة دخل إلى فن التصوير مع مبادئ الواقعية، واللون المحلي، وعلم المنظور والأبعاد الثلاثة، وعلم التشريح، ونظرية اللون، كما تنوع وتعدد وفقا لتنوع وتعدد المفاهيم الجمالية والتقنية والفكرية المميزة للنهضة في مراحلها الثلاث: المبكرة والرفيعة والمتأخرة.

وقد انحصرت وظيفية الموتيف في أداء الدور الغني (الواقعي أو المحلي) في بناء اللوحة بما يتلاءم والأطر والقوالب التي يرسمها له الفنان أو الاتجاه الفني لمدرسة فنية ككل، دون الدخول أو التطرق إلى البنية الروحية الداخلية الجمالية-الفلسفية الدينية للموتيف الشرقي ككيان فني له خاصيته ومنطقه الرمزي أو التعبيري أو الإيحائي. لهذا بقي استشراق النهضة سطحيا، شكليا، وتقنيا بحتا، وهو نتيجة لطبيعة ولنمط علاقة أوربا المسيحية بالشرق الإسلامي آنذاك. فأوربا نفسها كانت عاجزة عن محاورة الفكر الإسلامي (الجمالي والديني) وملاقاته على صعيد المضمون، لسبب هام وأساسي يكمن في طبيعة البنية النفسية والأيديولوجية الأوربية المشحونة بالعداء للإسلام وغير المهيأة فكريا وعلميا ونفسيا لاستيعاب الموتيف الإسلامي (فكرة وصورة) بشكل موضوعي وحيادي. فتمت محاكاة الموتيف الشرقي ونسخه (شكلا) لينطق بدلالات الفكرة والصورة الأوربية، ويؤدي وظيفتها الجمالية والفكرية، دون أن يلعب دوره الأساسي الديني والدنيوي. وبقى موقعه صوريا في تمثيل الشرق وتجسيد مقوماته الروحية والفكرية. وعلى تخوم القرنين السادس عشر والسابع عشر وحين أخذت إيطاليا تفقد تدريجيا مكانتها-«كواضعة لقوانين الموضة» في الثقافة الفنية الأوربية (نظرا لانحسار دورها السياسي)-بدأت بعض المدارس الفنية الأوربية تحتل مكانة بارزة في التصوير بالذات ومن أبرزها مدرسة فلاندريا ومدرسة هولندا. وليس من قبيل الصدفة أن نشطت الدراسات الإسلامية والعربية في هولندا بالذات «نظرا للنشاط التجاري الذي مارسه الأسطول الهولندي

مع موانئ الشرق [14] كما أن انتقال الدور التجاري كان يقابله انتقال في التبادل الثقافي أو التغلغل الثقافي في الشرق. ويعتبر ما حققه الفنان الهولندي الكبير رمبرانت في لوحاته التاريخية (المسيحية والتوراتية) من نزوع نحو الشكل والديكور الشرقي الإسلامي تطويرا وتكثيفا للجو الشرقي في اللوحة التاريخية الذي بدأه فنانو النهضة. لقد انتقل رمبرانت بالموتيف الشرقي-الإسلامي (في حدود الشكل فقط) من مرحلة التجزئة إلى «الهارمونية» العامة في صور أبطاله التاريخيين المستوحاة من تاريخ الشرق «الميثولوجي» والديني. فالشكل الشرقي الذي لجأ إليه رمبرانت هو محاكاة للصورة الواقعية التي كان يطمح إليها من أجل تحقيق مناخ شرقي حقيقي في عالم اللوحة (الأرابسك، الزخرفة، الأزياء، الديكور، السجاد، أدوات الزينة وغيرها) تتضافر كل عناصره البنائية في وحدة فنية متناسقة إضافة إلى أسلوبه المتميز في تناسق الضوء واللون الدافئين.

إن ظاهرة الاستشراق في أعمال رمبرانت هي نتيجة «للأثر المباشر لفن المنمنمات»[15] ونسخ ومحاكاة للمنتجات الشرقية التي كانت تغص بها أسواق هولندا التجارية آنذاك. إنها ظاهرة «باروكية» بحتة غير أنها لم تعمم في المدرسة الهولندية ككل وبقيت محصورة في أسلوب رمبرانت الإبداعي الشخصي البحت. وبالرغم من أن روبنز أيضا قد تأثر بفن المنمنمات في إحدى لوحاته الشهيرة «صيد الأسود» إلا أنه لم يسجل الموتيف الشرقي في إبداعه كظاهرة متكررة كما في إبداع رمبرانت. فرمبرانت لم يكتف بالموتيف الشرقي في لوحاته التاريخية بل في العديد من «البورتريهات» التي دخل الزي الشرقي فيها كإطار فني-جمالي مرادف للفخامة، والأبهة والترف، والاستعراض. إن روح العصر افترضت نموذجا جماليا له دلالاته الاجتماعية والطبقية التي تقوم على تأكيد الانتماء الاجتماعي من خلال المظهر الخارجي. وتتميز بغنى تفاصيله الزخرفية، الانتقائية-دون الغوص في منح التعابير الشخصية والبينة النفسية لعالم الإنسان الداخلي في فن «البورتريه». وهذا الغزو «للموتيف» الشرقي في فن «البورتريه» كان ينبع من النزوع نحو التشبه بالصورة الشخصية الشرقية من حيث المظهر والانتماء الطبقي. فانتشر الزي الشرقي و«البورتريه» الشرقي في أعمال معظم فناني القرن السابع عشر: روبنز-«الرجل ذو الطربوش»

فلاسكس-«باي الجزائر» متحف برادو-مدريد سيمون فوييه الذي زار الشرق عام 1611 في عداد رحلة دبلوماسية فرنسية إلى اسطنبول وترك العديد من اللوحات«والبورتريهات» الشرقية وكذلك لارجيليير ولوبرين.

إن عصر «الباروك» لم يخرج في إطاره العام لتجسيد «الموتيف» الشرقي عن المنظومة «الايقونغرافية» التي كرسها عصر النهضة في اللوحة التاريخية وفن «البورترية» وما يميز استشراق هذه المرحلة عن سابقاتها، تركز في إبداع هذا الفنان أو ذاك دون أن يشكل ظاهرة عامة في هذه المدرسة الفنية أو تلك. أولا بسبب طبيعة عصر، «الباروك» التوليفية، الزخرفية المنفتحة على بعضها البعض في المدارس الأوربية (الفرنسية، الإيطالية، الأسبانية، الهولندية). وثانيا بسبب عدم الاستقرار في علاقة هذه الدولة أو تلك بالشرق الإسلامي (وبخاصة بعد أن احتلت الدولة العثمانية مصر عام 1517 وأخضعت كل الطرق البحرية المؤدية إلى أفريقيا والهند والصين). وقد انحصر ظهور «الموتيف» الشرقي في هذا العصر في أعمال فناني الاتجاه الذي تأثر به الرومانسيون لاحقا وبخاصة أثر أعمال رمبرانت وروبنز وفلاسكس على تشكل الاتجاه التلويني في فن التصوير الفرنسي الرومانسي.

الاستشراق الفرنسي: في القرنين السابع عشر والثامن عشر:

يعتبر القرن السابع عشر فاتحة علاقة جديدة و «منهجية» بالشرق. إذ أسفرت النجاحات العلمية والفنية-في الثقافة الأوربية، وارتباط المصالح السياسية الأوربية بالشرق المتوسط عن دخول «المسألة الشرقية» حيز الهموم العلمية الأوربية [16]. فافتتحت أقسام للدراسات الشرقية في العديد من الجامعات الأوربية (هولندا، إيطاليا، إنكلترا، فرنسا.)، وبدأت عملية رصد ودراسة الحضارة الشرقية القديمة والمعاصرة تتخذ الطابع العلمي الاستقصائي من أجل النجاح في التوغل في البنى الروحية والمادية للمجتمع الشرقي بغية السيطرة عليه. كما باتت دراسة الشرق مهمة رسمية حكومية-ومؤسسية-تتناحر الدول الأوربية فيما بينها على تطويرها، بعد أن حلت مقاييس السياسة الاستعمارية محل المقاييس الدينية في محور العلاقة بالشرق الإسلامي. وسجلت هذه الحقبة التاريخية نجاحا لفرنسا في نيل

امتيازات واسعة من الدولة العثمانية أعادت لها موقعها التجاري في موانئ المتوسط بعد أن حصل الملك فرنسوا الأول عام 1531 من الباب العالي على «حق السيطرة على التجارة في حوض المتوسط [17]». فانفتحت مدن أسطنبول وبيروت ودمشق وصيدا والقدس والقاهرة أمام جحافل التجار والحجاج والمبشرين والإرساليات والبعثات الدبلوماسية والعلمية والتي غالبا ما كان يرافقها الفنانون. ارتبطت منذ ذلك الوقت مصالح فرنسا الاقتصادية والسياسية بهذا الجزء من الشرق-أي الشرق الإسلامي-الولايات العثمانية وإيران. لذا حصرت كل جهودها العلمية والثقافية وجندت مختلف الطاقات الدبلوماسية والمؤسسية لتعزير امتيازاتها فيه. من هنا نرى أن ما سجله القرنان السابع عشر والثامن عشر من نقلة نوعية في الاستشراق قد قطف ثمارها الرومانسيون فيما بعد. وقد شهدت الثقافة الفرنسية طيلة هذين القرنين تغلغلا «للموتيف» الشرقي في الأدب والمسرح والفن التشكيلي، والموسيقي، وفي الفكر الاجتماعي-الفلسفي وبحلول نهاية القرن الثامن عشر تشكلت مجموعة من الصور والأفكار والقوالب الفنية الإستشراقية نستطيع حصرها فيما يلي:

1- إنشاء المكتبة الشرقية الملكية بإشراف الملك لويس الثالث عشر وريشليو، ومن ثم رعايتها من قبل الملك لويس الرابع عشر وغنائها بالمخطوطات، والتحف والكتب، والمنمنمات والنقود وشتى النتاجات الفنية التي كونت الأساس للدراسات الشرقية في فرنسا أواسط القرن السابع عشر. وظهور الترجمات للمخطوطات القبطية والسريانية والعربية، والعديد من كتب التاريخ التركي المعاصر (25 كتابا عن تاريخ تركيا، وترجمة للقران، وكتب يوميات ومذكرات التجار الرحالة والدبلوماسيين، ونخص بالذكر كتب. ف برنيية و ج. تافرنيه، وشاردان) [18] وقصص ورسائل القناصلة والسفراء الفرنسيين في تركيا، والأميرسيزي، والماركيز نوانستيل بشكل خاص، الذين اعتبرت مؤلفاتهم مصادر إلهام أدبي للعديد من أعلام الأدب الفرنسي (راسين، موليي، كورني، وغيرهم)[19].

2- هذا وقد غزا «الموتيف» الشرقي-التركي والإيراني الأدب في القصة والشعر و«التراجيديا والكوميديا» (10 قص في موضوعات تركية، وعرضت خمس مسرحيات «بموتيف» تركي نذكر منها مسرحية «بايزيد» و«روكسانا»

لراسين، و«السيد» لكورني وسليمان أغا و«البرجوازي النبيل» لموليير) وهي تعتبر ثمرة استشراق القرن السابع عشر الفرنسي التي كللت جهود المؤسسة الاستعمارية الفرنسية بموسوعة «المكتبة الشرقية» [20] لديربميلو عام (1697-1699) التي قدمت مسحا لتاريخ وجغرافية وأخلاق وعادات وآداب الشرق الإسلامي، وقد تضمنت تصورات سطحية أولية متشبعة بالمفاهيم اللاهوتية للقرون الوسطى المميزة للفكر المسيحي الأوربي في عدائه للإسلام كعقيدة وفكر سياسي واجتماعي. وبالإضافة إلى ظهور ترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة»[21] (1704- 1717) لغلالان، وبها تكرست مجموعة من «الكليشيهات» أو «الستريوتيب» عن الشرق الإسلامي وضعت المسلم بشكل عام في إطار من المعادلات الأخلاقية والاجتماعية تتجمع وتتركز-حول الشرقي «الدموي، المضحك، الساخر، الساذج، الميال إلى الانفعالية والخفة والطرب، المتعصب دينيا، المادي والحسي». وأدت إلى تأطيره في شتى أنواع الفنون: الكوميديا، الأوبرابوف: الدراما، نذكر منها («أرلكان محمد»، «حجاج مكة»، «إرلكان هلة»، «سيلمان الثاني أو الثلاث سلطانات»، «وقافلة القاهرة» [22] وغيرها). كما تظهر في الأنواع الفنية السائدة: البورترية، صور الحياة والبيئة و«العاريات» والمناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة. وفي كل المدارس الفنية السائدة في فرنسا آنذاك: الأكاديمية، والتسجيلية، والواقعية، والروكوكو. وكما جذب إعلام فن التصوير الفرنسي للقرن الثامن عشر (أورواثو، فواغونار، بوشيه، لانكريه، لوبرنسى، كارل فان لو، اميدي فان لو، ليوتار، فان مور، آفيد، باروسيل، ميللنغ، فيفري وغيرهم)، [23] فإن هذا التوق العارم «للموتيف» الشرقي في الفن الفرنسي والذي أحدث انقلابا جذريا في شكل ومضمون صورة الشرق والشرقي (قياسا على عصر النهضة والباروك) يرتبط ارتباطا عضويا بالتغيرات التي طرأت على بنية المنظومة «الايقونغرافية» للفن الفرنسي في عصر الروكوكو بعد وفاة الملك لويس الرابع عشر في القرن الثامن عشر، وبالتغييرات التي استجدت على علاقات التبادل الثقافي والسياسي والتجاري بين فرنسا وأسطنبول بشكل أساسي.

في بداية القرن الثامن عشر-وأبان الحقبة الأخيرة من حكم الملك لويس الرابع عشر المطلق والاستبدادي-شهد المجتمع الفرنسي أزمات اقتصادية وسياسية حادة نتيجة «لسيطرة العلاقات الإقطاعية والجامها تطور العلاقات

الرأسمالية، وإعاقة وصول الطبقة البرجوازية الوسطى إلى السلطة»، [24] وانعكست هذه الأزمات على الثقافة والفن وظهرت في عجز القوالب الفنية والجمالية السائدة عن مواكبة المتطلبات الروحية المستجدة، في الوقت الذي (تراجعت فيه القيم الروحية الدينية وخفت حدة الخلافات القومية [25]. فسادت حالة من «أزمة الروح» عبر عنها بالانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى وبالاغتراف من ينابيع الثقافات العالمية.

في هذه الحقبة من تاريخ الفن الفرنسي لوحظ النزوع نحو الموضوعات السطحية، والحسية والمسلية، الخالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية، والابتعاد عن الأسس الجمالية التي قام عليها الفن الكلاسيكي والموضوعات الدينية والتاريخية، فظهرت اللوحات والأعمال الفنية القائمة على مبدأ «الفن للمتعة»، و «الفن المسلي»، و «الفن للحياة» والتي حاولت إرضاء الذوق الفني للنخبة في الميل نحو الخفة والطرب والاغتراف من مناهج الحياة. فسادت الألوان الشفافة الزاهية، والعجينة اللونية المرنة وحلت الخطوط الخفيفة الرشيقة مكان الخطوط الصارمة والجافة الكلاسية. كما حلت الموضوعات التي تمثل حياة القصور وحفلات «الرقص» و «الغناء» و «الصيد» والموضوعات الحسية المثيرة في أعمال فناني الروكوكو «بوشيه، فراغونار، لوبرنس، لانكرية وغيرهم». كصور «المحظيات» و «الغانيات» و «العاريات» وصور حياة الخلاعة والترف السائدة في قصور الأمراء والنبلاء الفرنسيين. وفي هذا الوقت كانت قد دخلت الحياة الفنية الفرنسية صور ولوحات الفنانين الأوربين الذين أقاموا فترات طويلة في أسطنبول وعملوا في القنصليات والسفارات الأوربية أو في خدمة الباب العالي كفنانين تسجيليين-مهمتهم تصوير الاحتفالات واللقاءات الرسمية. وقد سمي هؤلاء الفنانون بجماعة «البوسفور». وهم ليوثار، فان مور، وميللنغ (فنان السلطانة خديجة شقيقة السلطان سليم الثالث). وفيفري. وصور هؤلاء الفنانون وسجلوا شتى مظاهر الحياة والبيئة الشرقية-النخبوية (حياة البلاط) بشكل أساسي (لعدم تمكنهم من دخول بيوت المسلمين المحظور دخولها على الغرباء. وكان احتكاكهم بشكل رئيسي بالعائلات اليونانية والسلافية). فأنجزوا أعمالا متنوعة تناولت حياة السلاطين والأمراء والقادة، والحمامات والأعياد ومجالس الدراويش ومظاهر الطبيعة، والصور

الشخصية «البورتريه»، والأطلال الدارسة، وفنون العمارة، والأزياء، إضافة لصور القناصل والسفراء والتجار الفرنسيين والأوربيين بالزي الشرقي. وبفضلهم اقتربت الصورة الشرقية بمسلماتها الجمالية والأخلاقية إلى حد كبير من الواقعية التسجيلية، بانتشار موضة «الموتيف» الشرقي في أنواع البورتريه وصور الحياة والبيئة في فن التصوير الفرنسي والتي عرفت «بالموضة» التركية أو (ala turquerie) كما شكلت أعمالهم أحد المصادر الرئيسية والملهمة لفناني عصر الروكوكو الذين استهواهم «الموتيف» الشرقي ولم تتح لهم الفرصة لزيارة الشرق (فراغونار، بوشيه، لوبرنس، واتووك، فان لو وأ. فان لو وغرهم) وإضافة لهذا المصدر المباشر للموتيف الشرقي، عرف الفن الفرنسي آنذاك مصدرا آخر لا يقل أهمية في عملية ازدهار الموتيف الشرقي وهو مجموعة الفنانين الأكاديمين الذين درسوا الفن في الأكاديمية الفنية الفرنسية في روما. وهناك الزيارات الرسمية التي كان يقوم بها الدبلوماسيون الأتراك والإيرانيون لباريس والتي كانت تتجسد في لوحات وثائقية تخص منها بالذكر «وصول سفير إيران رضا بك إلى باريسي عام 1714، بريشة الفنان كواييل، وزيارة سفير تركيا محمد أفندي عام 1721، وكذلك زيارة السفير سعيد أفندي عام 1741، بريشة الفنان-باروسييل. [26]. هذه المصادر الثلاثة للموتيف الشرقي (شكلا ومضمونا) نقلت ولأول مرة في تاريخ فن التصوير الأوربي الصورة الشرقية من حالة المجابهة السلبية والعدائية والأيديولوجية الدينية للقرون الوسطى إلى حالة القبول والتبني للشكل والمضمون معا. وقبول الشكل والمضمون لم يكن مرهونا بالسياسة الاستعمارية الفرنسية فقط التي تحاول تشويه الشرق بتصويره ضمن «ستريوتيبات» محددة (كما في أدب القرن السابع عشر والمكتبة الشرقية)، وإنما انطلق من مسلمات العصر الفنية والجمالية والأخلاقية التي سادت فرنسا في عصر الروكوكو والتي وجدت تجاوبا داخليا مع متطلباتها وذوقها في موضوعات شرقية محدد، مما أدى إلى تماثل في الصورة والفكرة معا. فالفنان الفرنسي الروكوكي أو الأوربي الذي زار الشرق وصور مظاهر الحياة والبيئة الشرقية للصفوة والطبقة العليا فيه وكذلك فنان المنمنمات التركية والإيرانية، قد وحدتهم موضوعات فنية هي بالأساس استجابة مطلقة لروح العمر الفنية وللذوق الفني الذي فرضته الطبقة الحاكمة فتركزت

موضوعاتهم حول صور «الغناء» و «الرقص»، و«الصيد» و «الحفلات»، و «الأعياد» و «الموسيقى» وصور الحياة والبيئة التي كانت سائدة في البلاط والقصور الفرنسية والتركية والإيرانية حيث يسيطر نمط حب البذخ والترف واللهو والاستبداد. إن التقارب القوي في البنى الفكرية والجمالية والاجتماعية والسياسية بين أنظمة هذه البلدان (سيطرة النظام الإقطاعي المطلق) في الشرق وأوربا هو الذي أدى إلى حالة التماثل والاقتداء بسلوك السلاطين والأمراء الشرقيين ومظاهرهم. فظهرت في الفن الفرنسي آنذاك صور حكام وأمراء وسفراء فرنسيين في هيئة السلاطين الشرقيين.

وصورت المحظيات والأميرات الفرنسيات في دور «السلطانات»، الشرقيات (مدام بومبادور ومدام دي باري محظيتا الملك الفرنسي لويس الخامس عشر، وسيدات المجتمع المخملي الفرنسي في زي وسلوك الحريم الشرقيات) (27). وغالبا ما كان الزي الشرقي عبارة عن حفلة تنكرية (mascarade) يتستر تحتها النزوع نحو الحسية والخفة والطرب. والميل إلى التشبه بحياة السلاطين الأتراك والشرقيين في الفن هو تعبير عن حالة تماثل وليس حالة تناقض في الذوق أو انتقاص من قيمة الشرقي وحلول صور الحياة والبيئة الشرقية (المتحرفة والحسية) الدنيوية-النخبوية البلاطية وصور محاكاتها من قبل النخبة البلاطية الفرنسية، محل الموضوعات التاريخية والدينية لعصر النهضة، والباروكية في فن الروكوكو الفرنسي، ليس إلا حصيلة للتغييرات التي طرأت على المنظومة «الايقونغرافية» لفن التصوير الفرنسي آنذاك والتي انعكست على «الموتيف» الشرقي. فتراجعت صور السيدة العذراء بالزي الشرقي أمام صور الحريم والسلطانات «الفرنسيات»، كما تراجعت صور عذاب ومعاناة السيد المسيح وأتباعه وتلامذته من قديسين ورسل أمام صور مباهج الملوك والقادة والسلاطين، وفقا لروح العصر الفني ومتطلبات الحقبة التاريخية وليس لحصر الشرق في كوكبة من الأفكار والصور الحية والعنيفة، والمتعصبة فقط. فالفنان في القرن الثامن عشر كان خاضعا كلية لذوق البلاط والنخبة (سواء في الشرق- تركيا وإيران-أو في الغرب) وبالتالي لا يصح رؤية التغييرات الطارئة على «الموتيف» الشرقي في القرن الثامن عشر دون فهم وتحديد البنى الفنية والجمالية التي كانت تسود الغرب والشرق آنذاك وما نقله فنان المنمنمات

والفنان الأوربي الذي زار الشرق من صور فنية تمثل مظاهر وأنماط السلوك في حياة البلاط والبيئة الشرقية للنخبة والذي ينبع من أسس واقعية لا يجوز إغفالها تدل عليها المنظومة الفنية «الايقونغرافية» التقليدية لفن المنمنمات الإسلامية التي تصور الحياة والبيئة الشرقية بشتى مظاهرها ومعالمها وبخاصة ما يتعلق منها بصور السلاطين والملوك والقادة الأتراك والإيرانيين في شتى أنماط حياتهم السياسية والاجتماعية والشخصية بدءا من صور «الحفلات»، و «الغناء» و «الصيد» و «الرقص» و «الموسيقى» و «المعارك» وانتهاء بحياة الخدور والحريم، التي ظهرت في شتى مدارس فن النمنمات الإسلامية (الفارسية، الهندية، ومدارس أسيا الوسطى).

إن التماثل في الصور «الايقونغرافية» الفنية الإستشراقية لعصر الروكوكو والصور «الايقونغرافية» لفن المنمنمات يؤكد التماثل في البني الجمالية والاجتماعية والسياسية لكل من الشرق والغرب. ففي العناصر والصور الفنية الشرقية وجد الفنان الفرنسي ما يتجاوب مع متطلبات العصر وذوقه (أحيانا في الشكل وأحيانا في المضمون) إن فناني الاستشراق في عصر الروكوكو الذين نظروا إلى الشرق بوصفه عالما له قوانينه ومسلماته الجمالية-الأخلاقية، قد أدخلوه إلى بنية اللوحة الفنية الروكوكية ليس بوصفه نقيضا، أو مغايرا، أو «أدنى»، أو «أضعف»، وإنما بوصفه مادة فنية تحمل المقولات الجمالية الأخلاقية وتنطق بمعايير وصور فنية تصب في مجرى الاتجاه العام لروح العصر والبنى الجمالية-الأخلاقية المميزة له في فرنسا في النصف الأول من القرن الثامن عشر. إن ميزة الاستشراق في هذه المرحلة نستطيع تحديدها من خلال المقاربة بين الصور الايقونغرافية للشرق والغرب معا. وإن كان عصر الروكوكو هو المرحلة التي أدخلت الصورة الشرقية (شكلا ومضمونا) لأول مرة في تاريخ فن التصوير الأوربي قياسا إلى العصور الفنية السابقة التي اكتفت أو توقفت عند حدود الشكل الفني والمسلمات الجمالية فقط (الأرابسك البيتورسك، والعمارة والأزياء والديكور والحيوانات والنباتات، والنتاج الفني-الحرفي)، غير أن الصورة الشرقية بوصفها مضمونا يمثل أنماطا أو مظاهر حياتية وبيئية وسلوكية بقيت توليفية إلى حد كبير. أي أنها تمثل المظاهر والأنماط السلوكية والحياتية البيئية التي رأي فيها الغربي نفسه ونزوعه الباطني: حوانيته ومتعته ولذته، وإمكانية التعبير عن

نفسه في «حفلة تنكرية»، فنية، ليست شكلانية فقط، وإنما هي «قناع» منسوج من مجمل البطانة الروحية-السلوكية الاجتماعية التي تمثله ككيان جمالي أخلاقي-سياسي قائم بذاته أكثر من كونه ممثلا للشرق. إن رؤية الشرق الإسلامي في الصورة الفنية الشرقية التي طرحها ممثلو فن عصر الروكوكو هي في الحقيقة رؤية للذات الغربية في استجابتها لنوازعها الداخلية ولمنظومة القيم والفكر السائدة في فرنسا آنذاك. لذلك التفت صور عصر الروكوكو الإستشراقية حول موضوعات وصور فنية شرقية محددة، مختارة ومنتخبة من الشرق لا لتمثل الشرقي وحسب وإنما لتمثل الغربي: صور حفلات «الرقص» و «الغناء»، و «الموسيقى»، وصور «الحريم» والمحظيات الغربيات في زي السلطانات الشرقيات، وصور «العشق» و «الحب» وصور الحياة والبيئة الشرقية التي ترضي نزوع الغربي نحو الاستعراضية، والحسية والأبهة، والفخامة، والاحتفالية. فقد غصت الصالونات الفنية الرسمية منذ عام 1742- 1743 وحتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من اللوحات والبورتريهات الإستشراقية التي تصور مدام بومبادور في«دور السلطانة الخارجة من الحمام» و «السلطانة تشرب القهوة» و «السلطانة وجواريها» و «السلطانة في الحديقة» و «السلطانة في السراي» [27]. بريشة الفنان كارل فان لو. وكذلك صورة «الأميرة ماري كونفنثري في الزي التركي» وبورترية «ماريا أوليدا». الفرنسية في زي تركي للفنان ليوثار، ولوحة أميدي فان لو «مدام دي باري في مظهر سلطانة» وصور«السلطان العاشق»، و «السلطان في الحديقة»، وغيرها من اللوحات التي تصور جلسات شرب القهوة والشاي، وحفلات الرقص والغناء بالزي التركي، فضلا عن دخول أسلوب الأرابسك الفني في بنية الديكور للعمارة والأثاث والخزفيات، بحيث فرضت الموضة الشرقية-التركية بشكل أساسي نفسها على الواقع الفني للعصر مما دفع بنقاد وباحثي تاريخ الفن لعصر الروكوكو إلى الاعتراف بأن «الموضة التركية-الإسلامية دخلت صلب العادات الاجتماعية للطبقة الأرستقراطية من النبلاء والدبلوماسين والفنانين الذين ساروا في شوارع باريس «بالقفطان والعمامة» بحيث«بدت باريس وكأنها حي من أحياء القسطنطينية» [29] بينما يقول الأخوة غونكور في مجال عرضهما لهذه الحقبة بأن «الموضة التركية باتت إحدى مظاهر الروكوكو الفرنسي الريفية)

«provincial>»[30]. لقد ظهرت الصورة الشرقية ضمن القوالب والمعايير الفنية الفرنسية التي أخضعت القوالب والمعايير الفنية الشرقية لمنظورها ومنهجها الفني الذي كان يحتاج إلى دم جديد. ومن الملاحظ أن تطور الدراسات الشرقية في فرنسا قد دفع إلى الانفتاح على الحضارات الشرقية بمختلف حقبها ومدارسها الفنية الهندية والصينية والفارسية والإسلامية. وظاهرة الانفتاح على الثقافات المغاميرة، والبعيدة في منطقها «الزماني» و «المكاني» و «الثقافي»، هي ظاهرة الثقافة الفرنسية للقرن الثامن عشر في شتى حقولها وتنوع اتجاهاتها الفكرية والفنية «والأيديولوجية» للخروج من «أزمة الروح» التي خيمت على واقع الثقافة نظرا للتناقضات بين الفكر الإقطاعي في القرون الوسطى والمتطلبات الروحية الجديدة للعصر، التي عبر عنها أعلام عصر التنوير في نقدهم للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي باللجوء إلى مختلف الحضارات العالمية بما فيها الشرقية (الصينية، الهندية، الفارسية، الإسلامية) لإيجاد أدوات معرفية تسهم في الخروج من الأزمة الحادة والنهوض بالواقع.

ومن الجدير بالذكر أن عصر الروكوكو الفني كان موضع نقد أعلام التنوير في فكرهم الجمالي، تمثل في رفضهم المطلق لمبدأ «الفن للمتعة» و«الفن المسلي»، وبالتالي فان الثقافة الفرنسية لم تكرس صورة ثابتة وموحدة عن الشرق الإسلامي بل على العكس، لأن مفكري عصر التنوير اتجهوا إلى الإسلام ولأول مرة في تاريخ الثقافة الأوربية كمورد من موارد رؤاهم الإصلاحية التنويرية البديلة للسائد الرسمي. ومعهم بالذات دخل العديد من المسلمات الأخلاقية الجمالية معادلة البحث والاستقصاء الفلسفي والاقتصادي والسياسي الموسوعي بشيء من «العقلنة» في رؤية الإسلام بوصفه نظاما دينيا ودنيويا متجانسا أو متناسقا. وقد سجلت أعمالهم التي تطرقوا إليها بشكل ما أو بآخر للفكر وللمجتمع الإسلامي صفحة جديدة في التعاطف مع الشرق تحمل الملامح العلمية والعلمانية المميزة لفكر عصر التنوير. وجري فيها الاعتراف ضمنا بالإسلام-بعد أن تراجعت النظرة «الأيديولوجية» اللاهوتية المتعصبة التي سادت أوربا منذ القرون الوسطى نتيجة تراجع دور الكنيسة ودحض مزاعم النظام الملكي الفرنسي آنذاك في حماية الدين المسيحي. وسأهتم في كسر الحواجز النفسية التي

استمرت قرونا في العلاقة العدائية بين أوربا المسيحية والشرق الإسلامي. فدخل الإسلام والمجتمع الإسلامي حقل المقارنة في البحث عن بديل للواقع. ففي كتاب «الرسائل الفارسية» الذي كرسه مونتسكيو لنقد الحكم الملكي الفرنسي لجأ المفكر التنويري إلى أسلوب التقنع بصورة الشرقي-الفارسي لمخاطبة الشعب الفرنسي مناقشا إياه في أوجه التقارب والتباعد بين نظامي الحكم في فرنسا والشرق. مؤكدا استبدادية الأول وشدة ظلمه. كما أن مونتسكيو يعتبر في نظريته الشهيرة «نظرية المناخ» أول من حاول تبرير تعدد الأديان، رابطا إياها بتعدد الطبائع البشرية واختلافها وأثر المناخ في كل منطقة جغرافية على تكون طباع السكان مبررا بذلك ملاءمة كل دين للمنطقة السائد فيها-الإسلام في الشرق والمسيحية في الغرب. وفي كتابة «روح الشرائع» طور مونتسكيو ما بدأه رونار ورابليه ومونتين حول ضرورة إدانة الحروب الاستعمارية ضد شعوب الشرق ونهب خيراتها وتحطيم قيمها باحتلال أراضيها[31]. هذا ودعوته إلى المساواة في الحقوق بين الشعوب انطلقت-أكثر المراحل تأججا للمصالح الاستعمارية الفرنسية في الشرق. وما طرحه فولتير حول المساواة بين الأديان واحترامها لكونها نشأت أو ظهرت في ترتيب تاريخي يؤكد تأثرها ببعضها البعض وفي منطقة جغرافية واحدة. أما ديدرو ففي رسائله لصوفي فولان «تطرق إلى النزعات المادية-الإلحادية في الفلسفة العربية الإسلامي «الهرطقة والمتصوفون»-وأصحاب مبدأ الجبرية أو القدرية (الذي شكل إحدى وجهات الفكر الروماني). وكذلك رسو (ملهم الرومانسين الأول) في نظريته الداعية إلى «ضرورة الهرب من المدنية والعودة إلى الطبيعة» للحفاظ على نقاء الروح. وفي نظريته حول أثر المناخ على الأخلاق الإسلامية في الجزء الرابع من كتابه «أميل»، توافقت ومبدأه في البحث عن أسس أخلاقية تعزز حرية الإنسان بانسجامه مع الطبيعة خارج المدنية في كتابيه (أثر الفن والعلم على الأخلاق، 1750) و(اللامساواة، 1755). إن النظرة المقتضبة والسريعة التي ألقاها أعلام فكر التنوير على الفكر الإسلامي اتسمت بمحاولة المقارنة الجدية بين المجتمع الشرقي وانسجام الإنسان فيه، والمجتمع الغرب واختلال علاقة الإنسان به-جانب من معادلة البحث عن فكرة «الكوسموبوليتية» ومفهومها والتي شكلت إحدى ركائز الفكر التنويري الإصلاحي، والتي تبناها الرومانسيون

لاحقا. وبغض النظر عن التعارض أو التناقض بين الفكر الرومانسي وفكر التنويريين الجمالي-العقلاني القائم على تمجيد المعايير والقيم الكلاسيكية اليونانية والرومانية القديمة (فكر الثورة الفرنسية وإيديولوجيتها). فإن الرومانسيين هم ورثة التنويريين في الكثير من الآراء والأفكار الجمالية والأخلاقية من نظرية «التناقض» الجمالية ونظرية «المناخ»، و«الكوسموبوليتية» التي نادى بها مونتسكيو ومبدأ «القدرية»، الذي قدمه ديدرو للرومانسيين والأهم من ذلك أن التنويريين قد كسروا الحاجز النفسي العدائي للإسلام في وعي الإنسان الفرنسي مما مهد لاحقا للنزوع الجارف نحو كل ما هو إسلامي جمالي وأخلاقي لدى الرومانسيين. فضلا عن أن الشرق الإسلامي قد دخل بنية الفكر النقدي للمسلمات الجمالية-الأخلاقية لعصر الروكوكو، والأطر«وكليشهات أو الستريوتيب» الإستشراقي المؤسسي الفرنسي، التي حاولت قولبة الشرقي الحسي العنيف والساخر والمتعصب والانفعالي والسطحي، والمضحك، والعاطفي، غير أن أعلام فكر التنوير في رؤيتهم للإسلام والمجتمع الإسلامي، لم يروه كعالم مستقل، وإنما تدارسوه وبحثوا فيه عما يتوافق وبناء فكرهم السياسي والاجتماعي والجمالي والفلسفي، والتباين في الصورة الشرقية للقرن الثامن عشر الفرنسي بين عصر الروكوكو وفكر عصر التنوير، يؤكد مسألة أن رؤية الشرق كانت تتم تباعا وفق ما يلائم أو يميز هذا الفكر أو ذاك، وهذه المدرسة أو تلك في المنهج والأسلوب والمعايير أي الأدوات المعرفية التي بنى عليها استشراقهم. بحيث كان يتم تناول «الموتيف» الشرقي بما يميز هذا الشرق جزئيا ولكن بما يميز الغرب عموما. لذلك حمل الاستشراق الفني الفرنسي كل ما يمثلك الفن الفرنسي شكلا ومضمونا في الفن والأدب والفكر الفلسفي-الاجتماعي للقرن الثامن عشر، وليس كل ما يمثل الشرق بوصفه عالما قائما بذاته له قوانينه وخاصيته الثقافية والروحية. هذا رقد شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر اكتشافات معرفية لحضارات الشرق، على صيد الصورة والفكرة معا، ساهمت في تقريب عالم الشرق الروحي والمادي إلى المثقف الفرنسي عشية الثورة الرسمية البرجوازية وحملة بونابرت على الشرق. وعلى الرغم من انحسار ظهور «الموتيف» الشرقي في فن التصوير الفرنسي بعد أن سيطر المذهب الكلاسيكي الجديد بزعامة الفنان جاك

دافيد. فنان الثورة وحامل لوائها. إلا أن تطور علم الآثار نتيجة الاكتشافات والرحلات التنقيبية التي قام بها العلماء والفنانون وهواة جمع الآثار القديمة بعد ازدهار موضة «الولع بالقديم» Antuemanie التي انطلقت من إيطاليا وعمت إنكلترا وفرنسا، دخل الشرق مرحلة جديدة من الدراسات الأوربية.

فمنذ عام 1750 وحتى عام 1790، تم اكتشاف العديد من الآثار المعمارية التاريخية ومسحها ورصدها في بلدان الشرق الأوسط، (تركيا ومصر وسوريا ولبنان وفلسطين) إثر رحلات متتالية قام بها علماء ورحالة يرافقهم فنانون مهمتهم تصوير وتسجيل معالم الأطلال الدارسة والمعابد والهياكل الشرقية بدءا من الحضارات القديمة (الفرعونية، الفارسية، الفينيقية، الإغريقية والرومانية الشرقية) قام بها كل من ستيوارت ورييت وود ودالتون وكارف وهيلير وكاسا، ومايير، رميللنغ، روسية، بريدل، سانيني، بوكوك ونوردن وغيرهم [32]. والتي أظهرت الصورة الفنية والسمات الخاصة المعمارية للحضارات المتعاقبة على أرض الشرق في مدنه التاريخية (تدمير، بعلبك، جبيل، صور، برسيبوليس والعديد من المدن المصرية مهد الحضارة الفرعونية). فظهرت في أوربا منذ عام 1750. تباعا «الألبومات» وكتب الرحلات المصورة التي قدمت صورا متنوعة للحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة مما أدى إلى ظهور «الموتيف» المعماري الشرقي (كالمسلات والأهرامات والطيران المجنحة، وتماثيل الآلهة الشرقية) في بنية المنظر الطبيعي الفرنسي والإيطالي والإنكليزي (فضلا عن دخول «الموتيف» المعماري الشرقي في فن النحت والعمارة والفنون التزيينية-التطبيقية الإنكليزية والإيطالية والفرنسية أواخر القرن الثامن عشر) [33]وخصوصا في المنظر الطبيعي للفنانين جوزيف فيونيه وروبير مؤسسي فن المنظر الطبيعي الفرنسي. وما أسهمت به هذه الاكتشافات الأثرية من تقريب للصورة الفنية والحضارية الشرقية للغرب، كان يتم بشكل متواز مع الرحلات والاكتشافات العلمية والاستقصائية المؤسسية التي قام بها أعلام الاستشراق الأوربي والفرنسي والتي أحدثت نقلة نوعية في المعرفة الشرقية نظرا لتسارع وتيرة الدراسات الشرقية، إثر احتدام الصراع على استعمار المراكز التجارية في الشرقين الأوسط والأقصى بين إنكلترا وفرنسا (الهند، الصين، الدولة العثمانية). حيث سجلت هذه الحقبة ازدهارا لا مثيل له في الاستشراق

المؤسسي. فظهرت ترجمات معظم الكتب المقدسة في الديانات الشرقية (الزندافستا، التعاليم المانوية، المهابهاراتا، الكونفوشوسية) وكذلك نتائج بعثة بكين التبشيرية الفرنسية، فضلا عن ظهور الكتب والدراسات والأبحاث التي قام بها الرحالة المستشرقون (نيبور، نوردن، لوبروين سافاري، سانيني، دي موننكور، وفوليني) [34]، بحيث تعتبر أعمالهم بمثابة حجر الزاوية في أسكناه الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للعديد من ولايات الدولة العثمانية خاصة مصر وسوريا إثر رحلات فولني وسافاري ومعاينتهم للواقع المصري المعاصر آنذاك. وبذلك تكون الصور المعاصرة للمجتمع الشرقي التي درسها هؤلاء المستشرقون والتي مهدت وهيأت للحملة الفرنسية الاستعمارية الأولى في العصر الحديث أي حملة بونابرت، قد بدأت تقرب واقع الشرق من واقع الغرب المعرفي. حيث قدمت مادة جديدة ذات طابع معرفي-تخصصي دفع حكومة الكونفنت إلى إصدار قرار بإنشاء معهد الدراسات الشرقية في فرنسا عام 1795، وبه دخل الاستشراق بوصفه جزءا لا يتجزأ من منظومة الفكر العلمي الفرنسي. أي الاعتراف بالاستشراق علما.

حملة بونابرت على الشرق وأثرها في فن التصوير الفرنسي:

حين تفاقمت الأزمة السياسية والاقتصادية في فرنسا بعد قيام الثورة البرجوزاية الفرنسية (1789) وظروف الحصار العسكري والاقتصادي الذي ضربته حولها الدول الأوربية إنكلترا والنمسا بصورة خاصة. رأت فرنسا في الشرق مخرجا من أزمتها، فجندت له كل ما لديها من مخزون معرفي استشراقي كمحاولة أولى لتطبيق ما تكدس لديها من نظريات حول ضرورة وإمكانية إخضاع الشرق والاستفادة من خيراته. وبخاصة أن فكرة غزو الشرق من قبل فرنسا كان يحضر لها في البلاط الفرنسي منذ عهد الملك لويس الرابع عشر، وأول من طرح هذه الفكرة عليه الفيلسوف الألماني لبينتز في رسالة وجهها له ينصحه فيها بالعدول عن فكرة احتلال البلاد الواطئة في الشمال والتحول إلى مصر «حيث أنه من خلال مصر يتم توجيه الضربة القاضية للهولنديين والإنكليز معا بقطع طريق الهند والسيطرة على تجارتها، وضمان السيطرة على الشرق الأوسط، ونيل رضى الشعوب

المسيحية وإعجابها» [35].

فما هي نتيجة حملة نابليون على الشرق في الاستشراق الفني؟ وكيف صور الشرق «شرق بونارت» إبان حكمه لفرنسا؟ وضمن أية قوالب غنية ظهر «الموتيف» الشرقي آنذاك؟.

بالرغم من عودة بونابارت مهزوما ومتخفيا من مصر إلى فرنسا حيث خسر حوالي ثلثي جيشه، فإن حكومة «الديركتوار» وجدت فيه الشخصية الأكثر ملائمة لمنصب القنصل الأول، فضلا للخلافات بين جنرالات الجيش الفرنسي حينذاك، التي كان بونابارت بعيدا عنها (انطلاقا من هذا الهدف تم إخفاء حقيقة هزائمه العسكرية وجرائمه بحق الجنود الفرنسيين والأتراك والمصريين التي ارتكبها في مصر وفلسطين)[36].

إن حملة الشرق رفعت بونابارت إلى سدة الحكم، وجعلت منه الشخصية الأكثر تألقا في الحياة السياسية الأوربية، كما ربطت اسمه بالشرق والاستشراق، وهو الذي كان يراوده الشرق في أحلامه، ويتصف بنزوعه نحو «الفردية» و «حب العظمة» وعبادة الذات. فمنذ مطلع شبابه كان يرى «أن الشرق يصنع المعجزات ويخلق الأسماء الخالدة والإمبراطوريات العظيمة» [37]. وقد شاءت الظروف أن تعمق حلمه الشرقي منذ أيام دراسته في الكلية العسكرية حين ربطته الصداقة بفولني آنذاك عام 1793 الذي أطلعه على العديد من الكتب والدراسات الشرقية والإستشراقية ذات الطابع «الأيديولوجي»-الاستعماري. فضلا عن الظروف السياسية والاقتصادية التي دفعت بالبرجوازية الفرنسية نحو تحقيق فكرة الحملة على الشرق لقطع طريق الهند أمام إنكلترا، والسيطرة على البحر الأحمر.

بالإضافة إلى ضعف سلطة الباب العالي العثماني والمعلومات الواردة من القنصلية الفرنسية في مصر حول إمكانية احتلالها «لأنها ليست ملكا لأحد»[38]، مارس دوره في هذا المجال النزوع الشخصي لبونابارت نحو الشرق (بعد أن لمع نجمه في الحملة الإيطالية عام 1796) حيث كان يعتبر أن «الشرق ينتظر بطلا له [39]»وتحقيقا لمصلحته الذاتية والفرنسية الاستعمارية بدأ يستعين بالمؤسسة الإستشراقية في الإعداد لنجاح مشروعه وهي طريقه جدية في تاريخ الاستعمار الحديث، إن دلت على شيء فهي تدل على التهيب والخوف أمام الموضوع الذي هو الشرق ذو الحضارة العريقة، ومحاولة

كشف كنه سره بغية النجاح في السيطرة عليه ومن ثم إدخاله ضمن الاستراتيجية الفكرية لإعادة إنتاجه سياسيا واقتصاديا وفنيا. هذا ما أثبتته فترة حكم بونابرت التي اتسمت بجدية استعمالها واستثمارها واستغلالها لنتائج الحملة على الشرق سواء على الصعيد العلمي أو الفني.

عام 1787 ووفقا لنصيحة فولني وتاليران بدأ بونابرت التفكير جديا في حملة الشرق والإعداد لها بدراسة كل ما كتب عن مصر وساعده في ذلك تاليران نفسه إضافة إلى الدور الذي لعبه شوازيل غوفييه سفير فرنسا في القسطنطينية في تحضير الخطة السياسية، وتمهيد الجو السياسي في الدولة العثمانية لعدم معارضتها. إن فشل أول محاولة استعمارية لفرنسا الحديثة في الشرق الإسلامي رغم طول باعها وذراعها بتركيبته الروحية والمادية، قابله نجاحات لا تقل أهمية في حقل الاستشراق (الإعداد الهائلة من الكتب والمخطوطات التي تم نهبها من قبل الجيش الفرنسي وحملها إلى فرنسا) وفي علم الآثار (نحو تطور علم دراسة مصر وإنشاء جناح الفن الفرعوني المصري في متحف اللوفر واغنائه بالآثار الفنية المصرية المنهوبة، وتطوير دراسة «الهيروغليفية» بعد اكتشاف حجر «رشيد» إبان الحملة والاستفادة من العلوم المصرية القديمة واغناء الحركة الفنية الفرنسية والأوربية بشكل عام بصور وموضوعات شرقية مستوحاة من الحياة المعاصرة.

لقد رافق بونابارت مجموعة من المصورين والنحاتين والمهندسين المعماريين الذين استطاعوا خلال فترة إقامتهم في مصر تصوير معالمها الأثرية، الطبوغرافية، والفنية، والطبيعية، و «الأثنوغرافية»، حيث تمت عملية مسح للصورة الحضارية القديمة (الفرعونية) والمتوسطة (الإسلامية). وتمثلت في عملين اعتبرا مرجعا لدراسة مصر والشرق الإسلامي طوال القرن التاسع عشر ألهما معظم الفنانين الذين استهواهم «الموتيف» الشرقي وهما:

كتاب فيفان دينون «رحلة إلى مصر العليا والسفلي أثناء حملة نابليون»[40] الذي صدر عام 1802، وموسوعة «وصف مصر»[41] التي تقع في 24 جزءا وظهرت ما بين الأعوام (1809- 1823) فقد وضع العلماء والفنانون الذين رافقوا بونابرت في حملة مصر، عصارة انطباعهم ودراستهم ومعاينتهم

للمجتمع المصري آنذاك في هذين العملين الضخمين. فإذا كان كتاب فيفان دينون صاحب الأثر المباشر على تشكيل «الموتيف» الشرقي في فن التصوير في أوائل القرن التاسع عشر، وذلك لظهوره مباشرة بعد الحملة أي قبل سنوات من ظهور الموسوعة، ولما تخلله من صور الحياة والبيئة والعادات والتقاليد، والأعياد، والطقوس الدينية، والعلاقات الاجتماعية والسمات الأثنية والقومية، وهو أول من صور بدقة تسجيلية وتفصيلية أهم المعابد المصرية الفرعونية في الوجهين القبلي والبحري بمصر (الكرنك، سقارة، دنديرة، فيلة، امنحوتب الثالث، أدفو، أسوان، منفيس) كما صور أنماط الكتابة الهيروغليفية والنحت البارز الفرعوني، وأنماط العمارة الإسلامية وخطط سير المعارك التي خاضها بونابارت في مصر والتي شكلت مرجعا أساسيا لفناني عصره. وقد امتازت رسومه التمهيدية ولوحاته التي أنجزها في مصر «بالبانورامية» و «التوليفية»، ومحاولة حشد ظواهر ونواح متعددة من الحياة والطبيعة المصرية في لوحة واحدة (غالبا ما كانت تتشكل من أبعاد ثلاثة حيث تحتل العمارة الجزء الخلفي «Fond>، ومظاهر الطبيعة من نبات وحيوان وأشجار الجزء الوسطي، أما الجزء الأمامي، فتحتله شخصيات من مختلف القوميات (أتراك، وعرب، ويهود وأقباط، ومماليك، بأزيائهم الشعبية المميزة وصناعتهم اليدوية) وهو أسلوب تعوده معظم فناني الاستشراق ليظهر من خلاله ميلهم إلى تكثيف الصورة الشرقية بعناصرها المميزة والغربية والطريفة وإظهار صورة الإنسان في علاقته بالبيئة والمناخ، إضافة إلى تركيزه على التفاصيل الدقيقة وصرامة الخطوط وحدتها، ورصانة التركيبة العامة للوحة (وفقا للمبدأ الكلاسيكي الأكاديمي الذي ينتمي إليه فيفان دينون) وجمود المناخ العام المسيطر على عناصر الحدث (خاصة حركات الشخصيات المفتعلة بقصد الحرص على واقعيتها) وواقعية التفاصيل ودقتها اللتين حرص عليهما دينون مما أوقعه في التسجيلية والتوثيقية (وباعتقادنا أن هدفه الأساسي يتلخص فيها) وأبعده عن الطبيعية، وافقده القدرة على تناسق العناصر (إنسان وحيوان ونبات، وأطلال ومظاهر طبيعية وأزياء وصناعات يدوية وحرفية) التي تتشكل منها اللوحة لذلك غلب عليها طابع «المونتاج» الساذج من الناحية الفنية.

أظهر فيفان دينون قدرته على التقاط مظاهر الحياة والطبيعة الشرقية

الأكثر دلالة على خاصيتها. لكنه لم يستطع إخراجها بأسلوب فني رغم ملكيته التقنية في فن التصوير، ودقة ملاحظته، وعمق معرفته في عالم الظواهر الشرقية آنذاك. فكان من الصعب عليه تنفيذ موضوعات شرقية مأخوذة من الواقع بأسلوب كلاسيكي بحت خاصة وأن لحياة طبيعة الشرق قرائن فنية خاصة تتطلب بالدرجة الأولى القدرة على استيعابها فنيا وفهمها جماليا من الداخل (أي من ضمن مسلماتها الجمالية-الأخلاقية) وليس تسجيلها كظاهرة حيادية قائمة بذاتها. فحين يتم التعامل مع «الموضوع» الفني وكأنه موضوع علمي قابل للدراسة لا للإبداع الجمالي، يفقد قيمته الفنية، ومن العوامل التي أثرت في لوحات دينون وصوره الشرقية التي زينت كتابه ما يلي: العامل الأول: كون دينون محدود القدرة الإبداعية والفنية (لغلبة الطابع التقني-الحرفي عليه. والثاني، كون الهدف من «الموضوع» الشرقي لديه هو التسجيل والتوثيق وبمعني أدق صورة توضيحية للنص الاستشراقي «الاستعماري» ومحاولة جمع الفكرة والصورة أي الشكل والمضمون، وذلك لتحقيق الهدف من حملة بونابارت ودور الفنان، فيها. من المعروف أنه لم يرافق بونابارت في حملته فنانون معروفون، وإنما كان معظمهم من ذوي الموهبة المحدودة أمثال مارسيل، وفيبوتو، وبورتال، دترتر، ورودوتيه، وريغو وجولي، الذين لم يلعبوا دورا ملموسا في الحركة الفنية لا قبل ذهابهم إلى مصر ولا بعد عودتهم منها.

ومن خلال الرسوم والصور التي أنجزوها في ممر والتي زينت الكتابين المذكورين سابقا نرى محاولة جديدة لتطبيق نظرية مونتسكيو حول أثر «المناخ» في السلوك أي ربط الإنسان وطباعة ونظمه الاجتماعية والروحية بطبيعة المناخ. وعمل بهذه النظرية فولني وسافاري في مؤلفاتهما حول مصر. وقد اصطحب دينون مؤلفات فولني وسافاري [5] معه إلى مصر حيث كان يحاول تثبيت فكرة النص بنقل صورتها، أي مطابقة الصورة للنص، لذلك تركز جهدهما على اللوحات التي تصور أثر البيئة والمناخ على العادات والسلوك ونمط الإنتاج المادي والروحي في مصر.

وقد تلخص دور هؤلاء الفنانين بتسجيل وتوثيق «الظواهر» الشرقية دون القدرة على الغوص في عمقها بسبب أفقهم الإبداعي المحدود. فانتهي دترتر مصورا لبورتريهات الجنرالات والأثرياء الجدد وعمل ردوتيه لفترة

طويلة كمصور توثيقي في خدمة الإمبراطورة جوزفين قرينة بونابارت إلا أن كلاها أسهم في إنجاز الصور الإيضاحية والرسوم التي زينت موسوعة «وصف مصر» والتي امتازت بالدقة الحرفية والطابع «الفوتوغرافي» البحت دون مسحة فنية إبداعية، خدمة للهدف الرئيسي الذي وضعت من أجله والذي يتلخص في عملية مسح صورة مصر ونسخها (الطبيعة والحضارة والبيئة)، وتوثيقها على شكل قاموس أو دليل يعتمد النص والصورة الإيضاحية له، لذلك لم يقيض لهؤلاء الفنانين أن يتركوا بصماتهم الإبداعية على صفحة الاستشراق الفني الفرنسي، فضلا عن أنهم لم يشاركوا بأعمال استشراقية في المعارض الفنية الفرنسية، كما لم يتركوا أعمالا تذكر. فقد انتهى دورهم وراء الكواليس الفنية خاصة فيفان دينون الذي شغل مناصب إدارية هامة جعلته وراء ازدهار الموضوعات الشرقية في فن التصوير، وليس في مقدمتها، حيث شكل مرجعا أساسيا وهاما لكل من صور شرق بونابارت آنذاك، كما شكل هذان العملان مخزونا معرفيا مباشرا لنهضة «الموتيف» الشرقي في صور حملة بونابارت الشرقية أي صور «الحروب» و«المعارك» و«الانتفاضات» وغيرها من الصور «الايقونغرافية» التي سادت الفن الفرنسي في عهد بونابارت.

إن الظروف السياسية التي شاءت أن تحول هزيمة بونابارت وفشله في الشرق إلى «انتصار» سياسي متماثلة تماما مع الظروف الفنية التي جعلت منه إمبراطورا ذا سلطة مطلقة في التشريع الفني (كما في التشريع السياسي) مما أدى إلى تصوير حملته الشرقية على أنها أسطورة «انتصار» و«افتخار» في الفن التشكيلي الفرنسي. فحين استلم بونابارت الحكم في فرنسا كانت الحركة الفنية تعاني من أزمة حادة مردها خيبة الأمل في تحقيق الأفكار الجمالية والفنية التي نادت بها الثورة البرجوازية الفرنسية والتي انطلقت من ضرورة تحرير الفن والفنانين من قيود احتكار السلطة الكنسية والملكية والإقطاعية وتطوير الذوق الفني لدى مختلف طبقات الشعب (بافتتاح المتاحف والمعارض وتزويدها بالأعمال الفنية الوطنية والعالمية وتأميمها وجعلها ملكا للشعب وليس حكرا على طبقة معينة). كما نادت بديمقراطية الإبداع، وأخلاقية الفن، وفي «جعل الفن عمادا للدولة وقوة أساسية من قواها الإبداعية[42]. وضرورة رعاية» المؤسسة الحاكمة للفن لا

«كأداة تزيينية» أو «أداة للمتعة» كما كان سائدا في عصر الروكوكو وإنما رعاية الفن الرسمية يجب أن تتم لازدهاره من جهة (حيث إن الفن دلالة العصر على المستوى الذهني والأخلاقي للشعوب) [43] ولتأثير الفن السياسي والاجتماعي، مما يحتم على الدولة مراقبته وإذا اضطر الأمر قيادته بديمقراطية، تمثلا بالحضارات القديمة اليونانية والرومانية (حيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والحياة الاجتماعية والسياسية) [44] من جهة أخرى. وهذه الأفكار التي دعي إليها مفكرو عصر التنوير (فولتير، ومنتسكيو، ديدرو، روسو، مرسيبة) حاول جاك دافيد (فنان الثورة الفرنسية) وتلامذته تطبيقها عبر القوالب الفنية الكلاسيكية الجديدة في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر (إبان الثورة وبعدها مباشر) وعبر تجسيد أفكار الثورة- من المساواة والحرية والاخوة والعدالة-في صور فنية مستقاة من «الميثولوجيا» وتاريخ الفن اليوناني والروماني، ومن خلالها فرض دافيد نفسه بديلا «ثوريا» لفن البلاط عشية الثورة في العديد من اللوحات التاريخية، ذات الدلالة على الواقع الفرنسي آنذاك. وقد تصدرها بطل جديد هو بطل «الميثولوجيا» اليونانية والرومانية المخلص لشعبه وأرضه والثائر على ترف البلاط وسلطته الملتحم بقضايا شعبه المصيرية. وأولى لوحاته (قسم الأرواسيين عام 1784- اللوفر).

لقد وجد دعاة المذهب الكلاسيكي في أبطال الميثولوجيا القديمة نموذجا جماليا وأخلاقيا وسياسيا كما أدخلوا عناصر الشكل الفني الكلاسيكي القديم (اليوناني والروماني) إلى بناء اللوحة العام: من صرامة التركيبة الفنية، ووحدة الخطوط وسيطرتها على المناخ اللوني، وغلبة الألوان الباردة الرصينة إضافة الحد عملية التناظر الهندسي الدقيقة في تقسيم أبعاد اللوحة (سيادة أنماط العمارة الكلاسيكية المتمثلة في تنوع النسق الفني الكورنثي والأيوني والداري) واستعمال الأزياء الكلاسيكية القديمة وحتى السحنة الاثنية للشخصيات (تقليدا لفن النحت في البورترية الكلاسيكي القديم). هذه المحاكاة للشكل والمضمون الكلاسيكي القديم باتت «الدين الفني للعصر» في المذهب الكلاسيكي الجديد الذي رفع لواءه دافيدوجيرار، وجيروديه. ك. فرنيه وفيفان دينون، وغيرهم. فما كان من بونابارت الحاكم الشاب-والطامح للتعبير عن فكر ثوري وديمقراطي وجمهوري وليكسب

التفاف الشعب حوله-إلا أن يعترف بالمذهب الكلاسيكي مذهبا رسميا لفن الدولة وبدافيد فنانا أول للإمبراطورية (وهو الذي طمح للاستفادة من كل ما من شأنه تبجيل صورته أمام الشعب بوصفه حاميا لقيمه الروحية والمادية اقتداء بسلوك ملوك وحكام أوربا الغابرين (كوزما مديتشي، البابا ليون العاشر، الملك فرنسوا الأول، ولويس الرابع عشر). في الحقيقة أراد بونابارت أن يظهر نفسه راعيا للفن وللمواهب الفنية البارزة وتطبيقا لأفكار عصر التنوير التي هي أفكار الثورة الفرنسية أيضا، على الرغم من أن رسائله ومذاكرته وآراء معاصريه تؤكد أن «حاكم فرنسا الشاب كان يمقت المذهب الفني الكلاسيكي لمثاليته، ولغموض صوره المجازية، ورموزه، ودلالاته»[43] التي كانت تحتاج إلى ثقافة لاتينية كلاسيكية عالية تربي عليها سابقا أبناء الأرستقراطية فقط. وباتت غريبة عن جمهور الشعب والطبقة البرجوازية العسكرية الجديدة. لذلك أنزلت أحداث الثورة ومآسيها ضربة عنيفة بالمذهب الكلاسيكي وقوالبه «الميثولوجية» لم يتمكن معها هذا الفن من السيطرة الكاملة على الحركة الفنية كالسابق. لقد تمخضت الثورة عن تناقضات سياسية واجتماعية في غاية التعقيد، أفقدت اللغة الفنية الكلاسيكية قدرتها على التعبير عن القضايا والمشكلات المستجدة وعن القلق الداخلي لإنسان القرن التاسع عشر الذي تميز بتعطش متزايد لدفق المشاعر الإنسانية العميقة والزخم الوجداني الذاتي وبروز طبقة جديدة فرضت أفكارها وقيمها وأثرت في عملية العرض والطلب الفنية وفي تحديد لغة العصر والذوق الفني على حد تعبير ستندال «إن ما يقلقني بالذات يختلف تماما عما يقلق المواطن الروماني في عصر الإمبراطور أغسطس»[44] فتواتر الأحداث المأساوية والحروب وتغيير علاقات الإنتاج السائدة التي عاشها الشعب الفرنسي آنذاك صرفت انتباهه عن مواضيع «ومآسي» الماضي الأوربي التاريخي (اليوناني، والروماني). وجعلته يطالب الفن بمواضيع وأدوات تعبيرية عصرية منبثقة من الواقع المعاش. كما أن عجز المذهب الكلاسيكي الجديد عن مواكبة قضايا العصر الحاضر وقوقعته ضمن الأطر التاريخية لماضي أوربا السحيق اليوناني والروماني (شكلا ومضمونا) أدى في نهاية الأمر إلى بروز أزمة فنية حقيقية كشفت عنها ومثلتها السياسة الفنية الرسمية التي أتبعت في عصر بونابارت (وبتدخل

مباشر منه) والتي اتسمت بالتناقض والازدواجية. ففي السنوات الأولى للقرن التاسع عشر ومع ازدهار علم التاريخ وعلم الآثار برزت معالم تبلور الوعي التاريخي والقومي في الفكر الفرنسي والتي من نتائجها انتشار الأفكار الداعية إلى «اليقظة القومية» وتثبيت المبدأ الفني الوطني» [45] المحلي بين صفوف مؤرخي الفن ونقاده «اقتداء بالشعوب والقوميات العظيمة التي خلقت حضارات عريقة كالرومان واليونان الذين لم يستعيروا موضوعاتهم من التاريخ الفني المصري القديم». [46] وخاض ممثلو هذا التيار معارك سافرة ضد المذهب الكلاسيكي الجديد على صفحات الجرائد والمجلات الدورية الفنية والأكاديمية وفي الصالونات الفنية الرسمية. من أجل إبداع موضوعات وقوالب فنية جديدة تعكس هموم المرحلة والشعب أو الجمهور المحروم من مبادئ «الثقافة الفنية «الميثولوجية» اليونانية والرومانية»[47] ومن أهم شعارات هذا التيار أن يصبح الفن «فرنسيا» و«وطنيا» أسوة بحضارات الشعوب الخالدة. وأن يكون الفنان «مؤرخا» لمجد فرنسا وعزتها «الوطنية والقومية» وليس مؤرخا لمجد اليونان والرومان. وقد مثل هذا التيار أموري ديوفال (عينه بونابارت رئيسا للجنة شئون الفنون الجميلة التابعة لوزارة الداخلية). وشوسار (كبير نقاد الفن الفرنسي آنذاك والخصم اللدود للمذهب الكلاسيكي. عينه نابليون سكرتيرا «عاما لوزارة التعليم الشعبي) وغيزو وبونس ودي بويسيه ولوباربيه وسان جيرمان واميبل وفابر ودى بوميريبل، وغيرهم من أعلام النقد والنظرية الفنية وممن كانوا يتمتعون بصلاحيات واسعة ونفوذ كبير وحاسم في عهد بونابارت. وقد رعى بونابارت ممثلي هذا التيار وشجعهم كما أحاط نفسه بهم. وبهذا يكون بونابارت قد أمسك بالعصا الفنية المعاصرة من طرفيها، وهو الذي برع في لعبة الموازنات السياسية والفنية.

فاعترافه بالمبدأ الكلاسيكي كوجهة نظر فنية رسمية للدولة، واحتضانه للتيار المناقض له تماما في الفن التشكيلي (العمارة، النحت، التصوير) انعكس مباشرة على عملية تألق بعض الفنون والأنواع الفنية وازدهارها وكذلك الموضوعات التي ميزت الفترة الفنية في عهده.

لهذا نرى أنه ليس من قبيل الصدفة أن يزدهر «الموتيف» الشرقي المستوحي من حملة بونابارت الشرقية في فن التصوير، وفي النوع التاريخي

منه بالذات. ذلك لأن بونابارت كشخصية تامة الاستعداد والقدرة في صنع المجد الذاتي والقومي في السياسة والثقافة الفرنسيتين إبان حكمه، استطاع «إعادة الأسد إلى عرينه» بعد فترة الفوضى والصراع الفني والسياسي الحاد التي عاشتها الحركة الفنية منذ عام 1789 وحتى عام 1799. إن ما كانت الثورة قد حققته من إنجازات لتحرير الفن والفنان، وديمقراطية التعبير، احتواها بونابارت وجهازه الحاكم (سياسيا وثقافيا) وأدخلها برضى في قوالب وعلاقات وأساليب ديكتاتورية بحتة تمثلت في عملية «أدلجة» الفن والثقافة وربط الفنان (قدرا وإبداعا) بعجلة الجهاز السياسي الحاكم ابتداء من جاك دافيد (نبي الثورة في الفن) وحتى جيريكو (الروماني المتمرد). حيث لم يعرف الفن الفرنسي شخصية حازمة أمسكت بزمام أموره وتوجهاته وقلبت معاييره الفنية التقليدية كشخصية بونابارت، فقد ركز بونابارت اهتمامه على فن التصوير للدعاية لذاته ولسياسته، لسبب هام. وأساسي يتلخص في قناعة الحاكم الشاب الطامح لبريق المجد بالنتائج السريعة لوظيفة الفن في خدمة سياسته وأيدلوجيته والمنطلقة من مفهوم عملي بحت هو عجز فني العمارة والنحت عن المواكبة السريعة للأحداث السياسية والتاريخية التي كانت تفرزها المرحلة.

وهذا فهم برجوازي ينطلق من الفائدة المباشر لرأسمال المال الممكن استخدامه في الفن وبنتيجة سريعة وكلفة قليلة ووقت سريع). لذلك لم يحبذ بونابارت إقامة النصب التذكارية والأبنية المعمارية الضخمة لأنها مكلفة وتستغرق زمنا طويلا لإنجازها. وهو الذي عرف عنه عدم السخاء والاقتصاد والتوفير الممكن في الفن، لاعتباره أن الفنان يؤدي واجبا وطنيا و«قوميا» من خلال إبداعه الفني وثانيا لثقافته المحدودة في فن العمارة وفن النحت حيث كان يطلب من المهندسين المعماريين السرعة في الإنجاز والمتانة ورخص الكلفة (غالبا ما لجأ إلى استعمال مادة الباطون بدلا من الحجر والمرمر لرخصها وعمليتها إبان حكمه). من هنا نرى أن فترة حكمه لم تشهد نهضة عمرانية بارزة أو حتى تطورا مميزا أو ملحوظا في أسلوب العمارة والنحت لهذا لم يزدهر «الموتيف» الشرقي في هذين الفنين في عصره. وبغض النظر عن إعجاب بونابارت وحبه وتقديره للفن الفرعوني والإسلامي بشكل عام، إلا أن ما تم إنجازه في فني العمارة والنحت في

عهده اقتصر على إدخال جزئي وتزييني «للموتيف» الشرقي تمثل في رءوس الأعمدة (موتيف زهرة اللوتس أو موتيف النخلة) وموتيف الهرم كعنصر تزييني بحت (الهرم الذي أقيم في مدخل حديقة فالينسي عام 1805- 1806، وهرم ساحة مارينغو عام 1807). كذلك دخلت المسلات الجرانيتية في تزيين بعض الحدائق والجسور (مسلة الجسر الجديد-آب 1809). أما فن الأرابسك «الكاليغرافيا» الإسلامية فقد ازدانت به جدران القصور (قصر الأمير يفغيني في باريس شقيق بونابارت ومسرح مارسي) إضافة الحد الولع باقتناء الأواني النحاسية والخشبية والأسلحة والأقمشة والسجاد الإسلامي، وتزيي نساء المجتمع بالزي المخملي زي السلطانات والأميرات الشرقيات (العباءات، الشالات، الأحذية الحلي، المجوهرات ذات النقش الهندسي والتخريم الفني الإسلامي). ومن أهم ما أنجز في عهد بونابارت من فنون جميلة تزيينيه خلدت حملته الشرقية «طاقم المائدة»[48]. الذي أنجزه نخبة من الفنانين التزيينيين (تسفيباخ، كارون، قوربان). إذ نقشت على قطعه صور الحملة المصرية وشتى مظاهر الطبيعة والحياة والبيئة الشرقية المصرية بالذات (استنادا إلى رسوم دينون من كتاب رحلة إلى مصر العليا والسفلي) وقد أشرف على عملية إنجازه بونابارت وفيفان دينون بنفسه. [49] كما صنعت بعض الميداليات التذكارية التي خلدت بونابارت في حملته على مصر ومنها «عجلة النصر التي تجرها الجمال».

وازدانت حدائق القصور والأبنية العامة بأنواع الزهور والنباتات والأشجار الشرقية المنقولة من مصر. [50]. إن ما سجلته هذه الحقبة من تراجع في فني العمارة والنحت هو ثمرة للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية المستجدة على المجتمع الفرنسي آنذاك، والسياسة البرجوازية الفنية القائمة على توظيف الفن لخدمتها لا لخدمة الفن كتعبير رفيع عن النتاج الروحي للمرحلة. كما أن ظهور طبقة جديدة من الأثرياء الجدد والجنرالات والتجار (ممن تنقصهم الثقافة الكلاسيكية) تحكم في عملية العرض والطلب وفي تحديد الذوق الفني والمادة الفنية، لذلك شهدت هذه المرحلة ازدهارا لم يعرف له مثيل في فن التصوير، وتألق بعض الأنواع الفنية (كاللوحة التاريخية والبورتريه) لما أظهره فن التصوير من مرونة وقدرة على مواكبة المتغيرات الطارئة على الواقع السياسي والاجتماعي والفني، ومن «استجابة لمتطلبات

الجمهور والذوق الفني الجديد الذي لجا إلى فن التصوير بشكل أساسي كأداة تعبير عن ميوله الاستعراضية، التفخيمية والأبهة، وحب الظهور الفردي والقومي، والنزوع نحو الواقعية بل نحو التسجيلية والتوثيقية.»[51] فالذي صنع تاريخه فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر هو البرجوازية العسكرية المتحكمة في الثقافة والفن. من هنا نرى أنه مع صالون 1799 تحولت الصالونات الفنية الرسمية إلى معارض تمجد «المعارك» و «الحروب» و«اضطهاد الشعوب» و«الانتفاضات» و«الثورات» و«انتصار الشر» و«موت البطل» [52] وغيرها من الموضوعات التي أملتها المرحلة التاريخية والمأساوية وعاشتها الشعوب الأوربية بسبب حروب بونابارت التوسعية. «إذ كان يطيب للجندي أو الضابط أو الجنرال الفرنسي أن يرى صورته في المعارك التي شارك فيها، لما تبعثه في نفسه من شعور بنشوة النصر على الحضارات والشعوب الأخرى ذات التاريخ العريق. فبمجرد ما كان يرى صورته تزين خلفيتها الأهرامات رمز الخلود والأبدية كان ينتابه إحساس وهمي بالانتصار». [53]لذلك نرى أنه في عهد بونابارت قد تحول فن التصوير إلى مرآة عاكسة للواقع السياسي والأيديولوجي الذي فرض عليه مفهوم «السياسة والفن من فوق» [54] وربط الإبداع بعجلة السلطة السياسية. فحل بونابارت وقادة جيشه (كليبر، مينو، مورا .. .) محل الآلهة والأبطال اليونان والرومان (موراس. وهرقل وبروتس وسقراط) في اللوحة التاريخية، وطغت صور التاريخ والواقع المعاصر على صور التاريخ «الميثولوجي» الكلاسيكي القديم، وباتت المعارض الفنية صورة مصغرة «لمعسكر حربي لا لمعبد فن» [55]حسب آراء نقاد الفن المعاصرين لتلك المرحلة. كما أن تدخل بونابارت المباشر (كمحام لمصالح الطبقة البرجوازية الحاكمة) في ضرورة الانقلاب الفني الذي انبثق في عهده وتمثل في تطور فن التصوير واللوحة التاريخية المعاصرة (بناء على رغبة هذه السلطة في ترك بصماتها على صفحات تاريخ الفن المعاصر أسوة بالعهود السالفة) وانطلاقا من مبدأ حمايته ورعايته للفن والفنانين، وتثبيت وإعلاء العزة الوطنية والقومية الفرنسية واستلهاما للحاضر الذي لا يقل شأنا في ملحمتيه في رأي بونابارت عن التاريخ الكلاسيكي القديم). [56]افتتح صالون عام 1799 سلسلة لا متناهية من اللوحات المكرسة لتمجيد شخصيته (بونابرت)، وعائلته، وحروبه، وقادته

وجنوده، فغصت الصالونات بموضوعات تصور «رحمة الإمبراطور» «وعنفوانه الوطني» و«نابليون المحروس من الآلهة» و«وفرنسا التي تنتظر نابليون العائد من مصر» «وتتويج نابليون لجوزفين» [57]«وصور معارك أسبانيا وروسيا والنمسا والشرق. وبذلك دخل «الموتيف» الشرقي المستوحي من حملة نابليون على الشرق المعادلة الإيديولوجية «الايقونغرافية السائدة في تلك المرحلة. ولئن كان تألقه جزئيا و«تزيينيا» في معظم الفنون التشكيلية كما رأينا سابقا، فإن فن التصوير عكس معظم المفاصل الأساسية لحملة بونابرت على الشرق في اللوحة التاريخية بالذات، حيث إنه منذ صالون عام 1804 وحتى صالون عام 1814 لم يخل صالون فني من لوحات تصور الحملة الشرقية والتي حازت اهتمام السواد الأعظم من فناني المرحلة. إذ طرقت من قبل عدد كبير جدا منهم نزولا عند رغبة الإمبراطور نفسه. فاحتلت موضوعات حملة الشرق أحد المحاور الرئيسية في فن التصوير (أنجزت عشرات اللوحات الفنية في عهد بونابارت) وحملت في ذاتها معالم وبذور الثورة الفنية الرومانسية«شكلا ومضمونا» متمثلة في إبداع الفنان انطوان جان غرو بشكل أساسي).[58] لماذا استحوذت حملة الشرق بالذات على اهتمام الفنانين؟

لن عقدة فشل بونابارت في الشرق بقيت تلاحقه كظله طوال حياته. وحين استلم السلطة كان يود إن يرى نفسه منتصرا على الشرق ليظهر للمجتمع الفرنسي عكس الإشاعات التي كانت تتسرب إلى فرنسا حول حقيقة هزائمه وخسائره وجرائمه في الشرق، إضافة إلى إرضاء نزوعه نحو الخلود، ولطالما مثل الشرق صورة الخلود في ذاكرته، لذلك كان يرغب دائما في ربط صورته بالشرق، ويلح في الطلب إلى معاونيه ومساعديه من المشرفين على الإدارات الفنية تصوير معاركه في الشرق. خاصة وانه كان «بنفسه يحدد أسماء المعارك وموضوع اللوحة ويطلب من وزير داخليته ورئيس إدارة المتحف اختيار الفنانين، وفي الوقت ذاته كان يشرف على عملية تنفيذ الفكرة، وإليه بالذات تعود مسألة عرضها أو رفضها في الصالون الرسمي، وقيمة الجائزة التي تستحقها وهو الذي كان يفتتح الصالونات الفنية، ويقوم بتوزيع الجوائز على الفنانين بنفسه، وهو الذي كان يختار فنانيه من أخلص البارزين، كما يختار ضباطه». [59] ففي رسالة لأخيه

لوسيان بونابارت الذي كان يشغل منصب وزير الداخلية طلب بونابارت اختيار فنانين هامين لتصوير المعارك التالية «أبو قير، مون تابور، الأهرام، ريفولي، مارينغو، واللجوء إلى الجنرال برتييه وفيفان دينون إذا اقتضت الحاجة». [60] وفي عهده وضع للفنان مهمتين: الأولى تخليد حكمه، والثانية تصوير مشاهد وموضوعات من تاريخ فرنسا المعاصر». [61]

وقد طلب شخصيا من الفنان دافيد التخلي عن الموضوعات الميثولوجية «ليونيداس بالتحديد» الكلاسيكية القديمة، من اجل «الموضوعات القومية» التي تخلد بطولة ومآثر الشعب الفرنسي إلا أن فنان الإمبراطورية الأول لم يستطع التخلي عن مذهبه الفني الكلاسيكي، حيث اقتصرت لوحاته في عهد بونابارت على موضوعات تصور عظمة الإمبراطور الشخصية والمدنية وليست العسكرية، لذلك أغدق بونابارت على انطوان جان غرو رعايته وحبه، لأن هذا الفنان استطاع طوال فترة حكم بونابارت أن يلبي كل ما يطلب منه بدقة ووفقا للمعايير الإيديولوجية والسياسية والفنية الإمبراطورية. انطوان جان غرو:

«انطوان جان غرو (1771- 1835) تلقى دروسه الفنية الأولى على يد الفنان جاك دافيد ورافق حملة بونابارت اعد إيطاليا عام 1796 وعينه بونابارت في أثنائها مشرفا على عملية اختيار التحف الفنية الإيطالية المنهوبة من قبل الجيش الفرنسي وتنظيمها وإرسالها إلى فرنسا.

لهذا السبب ارتبط فن الإمبراطورية بالمنظومة «الايقونغرافية» التي كرسها غرو، والتي عكست الموضوعات المستقاة من حملة الشرق بالذات والحاملة لمظاهر الثورة عكس القوالب الكلاسيكية شكلا ومضمونا. لذا سنتوقف بالتفصيل عند إبداع هذا الفنان بالذات لما يشتمل عليه إبداعه من علاقة وثيقة «بالموتيف» الشرقي طوال عهد بونابارت ولأن لوحاته التاريخية الإستشراقية أحدثت انقلابا «جذريا» في فن المرحلة وفي الاستشراق الفني الفرنسي عموما. ومعه بالذات دخلت حملة الشرق المنظومة «الايقونغرافية» المميزة لفن المرحلة وعكست الأيديولوجية السياسية والفنية السائدة آنذاك. سطع نجم غرر في فن التصوير الفرنسي بعد إنجازه لبورتريه «بونابارت على جسر أركول عام 1798»، والتي فتحت أمامه الطريق إلى قلب بونابارت وقلب الحركة الفنية الفرنسية فيما بعد. وارتبط اسمه

ببونابارت «ملهمه وراعيه الوفي»[62] منذ الحملة الإيطالية التي شكلت عاملا أساسيا في تكوينه الفني، ومصيره الإبداعي وفي تعزيز إمكاناته في حقل الاستشراق الفني. تواجد غرو في إيطاليا في صفوف رجال الجيش الفرنسي،ومرافقته لهم في حياتهم اليومية وفي ساحات المعارك مما قيض له أن يجيد لعبة تصوير «المعارك» و«الحروب» بصورها المتنوعة المتراوحة بين جدلية الموت والحياة والهزيمة والنصر، بالإضافة إلى عمق نفاذه في «البسيكولوجيا» العسكرية وذوقها الفني الذي هو بالتالي «ذوق الإمبراطورية الجديدة» [63] والقدرة على تفسير «أيديولوجيتها» في مجموعة من الدلالات والرموز الفنية التي ارتقت بالواقع العسكري المأساوي إلى مستوى الإبداع التاريخي في اللوحة التاريخية. هذا ويعود لإيطاليا الدور الأساسي في تشكيل ملكة غرو الإبداعية-الاستشراقية إن مهمته في إيطاليا مكنته من الإطلاع على روائع فن التصوير الإيطالي والأوربي بشكل عام التي تظهر الاستشراق بشتى المدارس والأنواع الفنية وفي إبداع العديد من أعلامها (مازاتشو، غوزولي، بيلليني، كارباتشو، فيرونيز، تنسيان، رمبرانت، روبنز)، مما عمق في شخصيته الفنية الشابة النزوع نحو الحركة والحيوية في بناء اللوحة، وغني الألوان، «والبتورسك»، «وأرابسك»، واللون المحلي أي كل ما ميز استشراق النهضة والباروك في اللوحة التاريخية والبورتريه.

كان غرو يحلم بمرافقة بونابارت إلى الشرق، إلا أن وجوده في إيطاليا أثناء توجه بونابارت إلى الشرق حال دون مرافقته وقد عبر عن حزنه العميق ورغبته في ذلك في عدد من الرسائل التي كتبها إلى والدته من إيطاليا والتي تتضمن ميوله إلى تصوير عالم الشرق وعظمة بونابارت إذ يذكر في إحداها قائلا: «ليصور الآخرون بطولة الاسكندر المقدوني، أما أنا فأطمح إلى تصوير إسكندر العصر الحديث بونابرت وتلك الملابس المملوكية الرائعة، وتلك.الخيول العربية الرشيقة»[64].

فقد توافقت ميوله الفنية مع ميل ملهمه بونابارت في تصوير فصول الحملة الشرقية، لذلك استطاعت لوحته التمهيدية «الرسم التصميمي «ESQUISSE> الأولى المستوحاة من «معركة الناصرة» (1802، متحف مدينة نانت، فرنسا) أن تنال إعجاب بونابارت واللجنة التحكيمية الفنية برئاسة فيفان دينون. وقد فازت بالجائزة الأولى، إلا أنها لم تعرض في الصالون

الرسمي لكون هذه اللوحة» صورت بطولة الجنرال مينو تاند المعركة وليس بونابارت شخصيا».[65] فأمر بونابارت بعدم عرضها. وفي عام 1800 طلب بونابارت من المشرفين على إدارة الصالونات الفنية أن تصور معركة الناصرة التي وقعت أحداثها قرب بحيرة طبريا في 8 نيسان 1799. وقد تغلب فيها الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال مينو على رأس 500 جندي على الجيش التركي المؤلف من 6000 جندي. لذلك هدف بونابارت من تصوير هذه المعركة غير المتكافئة عدديا «إلى إعلاء صورة الجيش الفرنسي وبسالته «أمام الشعب الفرنسي. وضع غرو في هذه اللوحة عصارة جهده التجديدي في النوع التاريخي وفي رؤية فنية وسياسية بالعلاقة مع الشرق المعاصر، اعتمدت على المادة الطازجة التي حققتها حملة الشرق، استند فيها الفنان غرو على شتى المعلومات والوثائق والمذكرات والكتب واللوحات التي أحضرها الفنانون الذين رافقوا بونابارت إلى مصر. (بصورة خاصة على ما أنجزه فيفان دينون من رسوم «طوبوغرافية» واثنية وخرائط عن سير المعارك وتحركات الجنود، إضافة إلى وضعه تحت تصرف غرو مخطوطة كتابه ويومياته في مصر ومجموعة الملابس الشرقية، والخيول والأسلحة التي كانت في حوزته مع إشراف شخصي دائم على خطة سير إنجاز هذه اللوحة). فما حققه غرو في هذه اللوحة على صيد الشكل؟ لقد اغتنم غرو فرصة التبني الرسمي له (من قبل بونابارت ودينون) للخروج عن القواعد والقوالب الكلاسيكية الدافيدية السائدة في النوع التاريخي آنذاك باعتماده مبدأ التناظر بتوزيع سياق الحدث على البناء العضوي لتركيبة اللوحة. إذ يتركز زخم الأحداث ضمن خط تناظري ممتد من الجهة اليمنى ليغطي مساحة الجزء الأمامي والوسطي في وحدة بنائية متراصة يتأطر فيها عنف الإيقاع الدرامي للحركة (قمة حركة الحدث المتمثلة في تلاحم الجيوش) التي تزحف تدريجيا باتجاه الجزء الخلفي للجهة اليسرى (بينما يشكل الجزء الوسطي المركزي نقطة الزخم الحركي للحدث في اللوحة التاريخية الكلاسيكية). أو في لجوئه إلى أسلوب الفنان روبنز في تصوير مشاهد الصيد حيث استطاع التحكم في حركة المجموعات المتحاربة وضمها في إطار بانورامي، ملحمي شامل، فبدت كل مجموعة على حدة عبارة عن صورة رديفة لوتيرة الحدث ككل، وليست مستقلة بذاتها. إذ أمسك بزمام

توزيع عناصر الحدث على مساحات شاسعة من المكان (مساحة اللوحة15* 15 م) دون أي خلل في حيوية السيمفونية العامة التي تلف البناء العضوي العام بنفس تعبيري انفعالي. متأجج حتى القمة الوجدانية، سواء في الحركات التعبيرية للأجساد والخيول أو في صور القتلى والجرحى التي تملأ الجزء الأمامي بشكل خاص.

عالج غرو فكرة تصوير «المعركة» في لحظة تأجج التحام الفريقين المتحاربين: الجيش الفرنسي والجيش الشرقي (في عداده أتراك وعرب ومماليك وغيرهم) وهي فكرة تنم عن دلالة المتحاربين الخصمين أي النقيضين وبالتالي «الغالب» «والمغلوب». من هنا لجأ غرو إلى مبدأ أو نظرية التضاد، حيث برزت في تكوين بنية الأجساد وحركتها وإيماءاتها فيبدو، الفرنسي في صورة «المنتصر»، الواقف باعتزاز، «الرشيق» «الأنيق»، «الجميل»، «القوى»، والمتألق عظمة وتميزا (حتى في حالة موته أو جرحه). بينما يبدو الشرقي في صورة «المغلوب» دائما والملقى على الأرض، تحت حوافر الخيل أو حذاء الجندي الفرنسي، جريحا أو مقتولا، أو مسلوبا سلاحه، أو في حالة عجز تام. وفي العجينة اللونية القائمة على أساس استعمال الألوان المتناقضة (الأسود والأخضر). أي في مجاورة المقامات اللونية المتناقضة (الغامق والفاتح، الصاخب والباهت، الدافئ والبارد.. .) كما منح غرو لعبة الضوء والظل دورا هاما في تحقيق منطق التناقض السائد في بناء المناخ «الإيديولوجي» لفكرة المعركة، أي تسليط الضوء بشكل أساسي على الأجزاء التي تبرز «عظمة» الفرنسي «وتفوقه» على الشرقي في ساحة المعركة غير المتكافئة عدديا. فنرى تكثيف وتسليط الضوء في خط تناظري يبدأ من الجزء الأمامي للجهة اليسرى وينتهي في الجزء الخلفي للجهة اليمنى، بحيث يشمل مجمل وصور القادة والجنود الفرنسيين ويتركز على صورة الجنرال مينو بجواده الأبيض وسيفه المرفوع الذي يتوسط الجموع المتحاربة بتألق مميز. (وهنا يظهر تأثر الفنان تأثرا مباشرا بصورة «الفارس» التي تزين المنمنمات الإسلامية) [66] بينما تقبع جثث الجنود الشرقيين في ظلال باهتة وقد استخدم غرو الضوء كدلالة للنصر والقوة والعظمة، والظل كدلالة للضعف والعجز والموت. إن هذا التوظيف للضوء واللون في الحبكة البنائية للحدث في تفسير الفكرة الأساسية استجد على

اللوحة التاريخية الفرنسية، كما استجد موضوع «المعارك» المعاصرة على النوع التاريخي. فضلا عن سيطرة موقع اللون في بناء المناخ الوجداني للموضوع بدلا من سيطرة الخطوط الصارمة والحادة السائدة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية، فقد كرس غرو اللون ليملأ صفحات الأجسام ويحددها بخطوط شفافة مرنة، ورشيقة، أي قيادة اللون للخطوط العامة المحددة للأجسام وليس العكس (كما كان سائدا في المدرسة الكلاسيكية).

وقد تمكن غرو من إرضاء ذوق الجمهور الجديد وحركة النقد والتيار المعاكس للمدرسة الكلاسيكية بإدخال الصور الواقعية المعاصرة إلى بنية النوع التاريخي. بحيث فرضت واقعية الحدث المعاصر (المضمون) المستوحي من التاريخ المعاصر، واقعية الصور الشكلية الملامح والسمات الاثنية، الأزياء القومية). وقد حل الجندي الفرنسي في اللوحة التاريخية محل أبطال اليونان والرومان (الذين استعملوا كرمز ودلالة في مسلماتهم الأخلاقية والجمالية على الواقع الفرنسي المعاصر أثناء الثورة وبعدها في اللوحة التاريخية الكلاسيكية). أي قد تحقق على يد غرو المبدأ «القومي» الذي نادى «بفرنسة الفن» و«إعلاء» و «تمجيد» التاريخ «الفرنسي المعاصر» أسوة بالشعوب العظيمة. وأظهر غرو براعة في تصوير الطابع المحلي والقومي والاثني لأبطال لوحته التاريخية من لم شرقيين (دقة الزخرفة الشرقية التي تزين ملابس الجنود وأسلحتهم والخيول الشرقية) ومن فرنسيين (اللباس الفرنسي العسكري المعاصر)، وبذلك يكون غرو قد كرس في النوع التاريخي من فن التصوير الفرنسي السمات الفنية التي ميزت اللوحة التاريخية لعصر النهضة المتمثلة في النزوع نحو اللون المحلي وواقعية الشكل دلالة على الزمان والمكان الذي يدور فيه الحدث التاريخي-الشكل الشرقي دلالة على المكان، أرض الشرق-الشكل الفرنسي: دلالة على الزمان (من حملة الجيش الفرنسي على الشرق).

ان اللجوء إلى تصوير الشكل الواقعي واللون المحلي لمنح الحدث التاريخي مصداقيته الزمانية والمكانية (والتي هي خاصية كرسها فنانو النهضة الإيطالية في النوع التاريخي حيث استعانوا بشكل الشرقي أيضا كدلالة على الزمان والمكان في تصوير الموضوعات الدينية المستقاة من الإنجيل والتوارة-غيوتو غير لانداي-غوزلي، بلليني، كارابتشو... يؤكد تأثر الفنان

غرو بالفن والاستشراق الفني الإيطالي وخروجه عن قوالب معلمه دافيد الكلاسيكية في اللوحة التاريخية المستوحاة من حملة الشرق في الشكل مستعينا بالتقليد الإستشراقي الأوربي، بينما بلورت هذه اللوحة رؤية استشراقية جديدة في اللوحة التاريخية عن العصور الفنية السابقة في كونها تنطق بدلالات «أيديولوجية» ذات قناع سياسي وليس دنيا يعكس الانعطاف التاريخي في علاقة الغرب (أي فرنسا) بالشرق الإسلامي. حيث حلت «الإيديولوجية» السياسية الاستعمارية محل الإيديولوجية الدينية «المتمثلة في العداء للإسلام التي كانت مسيطرة على الاستشراق الأوربي منذ القرون الوسطي.

إن اختلاف المضمون الفكري والفهم التاريخي للحدث الشرقي وتسخيره في الفن لخدمة «الإيديولوجية» السياسية بدلا من الدينية المسيطرة فرض اختلافا في الصورة الشرقية وعملية انعكاسها وفقا لاختلاف المرحلة والعصر والمتطلبات الأوربية المرهونة بها من الشرق.

حيث أن واقع المصالح الفرنسية البرجوازية السياسية / الاقتصادية في الشرق فرض لغة فنية واقعية معاصرة للخطاب الاستشراقي بعد أن فقدت الصورة والفكرة اللاهوتية الدينية فعلها وقدرتها على التأثير في المجتمع الأوربي الصناعي (وفي فرنسا بالذات انتهى عصر الخطاب الديني في فن التصوير منذ وفاة الملك لويس الرابع عشر ومع ازدهار فن الروكوكو والفكر العلماني-الإلحادي والتنويري-فولتيير، مونتسكيو، ديدرو-لتحل «الميثولوجيا» اليونانية القديمة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية فالتغييرات التي طرأت على القوالب والمعايير الفنية السائدة في فرنسا-حلول المضمون السياسي محل الدين في فن التصوير بشكل عام-انعكس مباشرة على لغة «الاستشراق الفني وصورته آنذاك الذي انطلق من فوق وروج الأيديولوجية السياسية الاستعمارية ومفهوم «السلطة والفن».

هذا ما انعكس بشكل بارز في لوحة غرو الثانية «بونابارت قائد الحملة الشرقية أثناء زيارته لمرضى الطاعون في مستشفى يافا» التي عرضت في صالون عام 1804. إن ظهور هذه اللوحة أثار إعجاب الجمهور الفني الذي تجمع حولها في صفوف طويلة ولشهور عديدة وقد تكللت بالغار طوال مدة عرضها. كما قيض لهذه اللوحة أن تكون مثار نقاش حاد وطويل في أوساط

نقاد الفن حتى يومنا هذا ولأسباب عديدة أهمها: أولا، أن هذه اللوحة بالذات رفعت غرو إلى مصاف فناني الدرجة الأولى باعتراف دافيد نفسه وجيروديه وأهم نقاد الفن الفرنسي المعاصرين له فأعتبرها. أ. آبو «تحفة فنية مماثلة للوحة فيرونيز «عرس في مافا الجليل» [67]. ثانيا، لأن هذه اللوحة تعتبر في تاريخ الفن الفرنسي «البيان الأول الاستشراقي» [68]في فن التصوير الفرنسي الحديث. كما اعتبرت فاتحة صفحة جديدة في تصوير الشرق ضمن المعادلات الفنية-السياسية السائدة وحاملة بذور الثورة الرومانسية في الفن الفرنسي بشكل عام. لذلك ظهرت حول هذه اللوحة مجموعة من الأبحاث والدراسات العلمية التي تتناولها من وجهات نظر مختلفة محاولة اكتشاف أسرارها وحل رموزها لارتباطها المباشر بشخصية بونابارت الغامضة (أنجزت هذه اللوحة بناء على طلبه الخاص. وقد اشرف على سير العمل فيها حيث رفض لوحتين تمهيديتين قام بهما غرو لتصوير هذا الموضوع، حتى استقر رأى بونابارت على التخطيط التمهيدي الأخير. وعلى أساسه نال غرو الجائزة الأولى في صالون ذلك العام من بونابارت نفسه).

فلماذا اختار بونابارت هذا الجزء بالذات من فصول حملته على الشرق؟ وكيف نفذ غرو فكرته؟ وإلى أي مدى توافقت الصورة مع الفكرة (أي المضمون القائم على حقيقة الواقعة التاريخية). في بداية عام 1804 كان بونابارت يعد العدة لإعلان نفسه إمبراطورا على فرنسا حين تسربت المعلومات والوقائع التي تشير إلى الدور غير الإنساني وغير الوطني الذي لعبه بونابارت في حملته على سوريا حين «أمر بإحراق الجنود الفرنسيين المصابين بالطاعون خشية تفشي العدوى بين صفوف الباقين من الجيش». [69]إن تدخله الشخصي في اختيار موضوع اللوحة وخطة تنفيذها كان يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد: تبرير هزيمته في الشرق بسبب تفشي الطاعون وليس بسبب البسالة في الدفاع عن عكا والمقاومة العنيفة التي لقيها من سكان الشرق (مصر وفلسطين)، وتبرير جريمته بحق الجنود المرضى بالطاعون وإظهار نفسه في صورة القائد «المخلص» و«المتواضع» و«الايثاري». فضلا عن ذلك فإن بونابارت لم يقطع الصلة والأمل بهذا الشرق فقد كان يتتبع ويرصد الوضع فيه طوال فترة حكمه عن طريق

أعوانه وعملائه من فرنسيين ومحليين الذين كانوا يوافونه بالأخبار والمعلومات المستجدة فيه. وقد تسربت هذه المعلومات عن طريق العديد من القادة الفرنسيين الذين رافقوا بونابارت في حملته الشرقية وكانوا شهودا على تفاصيل سير الحملة، ومن بينهم من كان يعارض سياسة بونابارت» و«عبادة الذات» التي فرضها في السياسة والجيش خاصة وأنه ترك جيشه في حالة من الفوضى والارتباك المعنوي واقفل عائدا إلى فرنسا ليستلم السلطة ويحول هزيمته في الشرق إلى نصر سياسي في فرنسا.

لذلك لجأ «بوليس» الأمن الداخلي إلى إخفاء هذه المعلومات وتمويهها بشتى الطرق حفاظا على تماسك صورة بونابارت أمام الشعب الفرنسي». (70)

إلا أن بعض هؤلاء القادة قام بنشر مذكرات إبان المشاركة في حملة الشرق وسرد الوقائع التاريخية بصدق وأمانة. وقد ساعد نشر مذكرات الجنرال بريسين[71] على كشف الحقيقة التاريخية لتفاصيل الحملة وبالتالي كشف الغاية من إنجاز هذه اللوحة.

طلب بونابارت بنفسه من الفنان غرو إنجاز هذه اللوحة لاسترضائه من جهة (بعد رفضه اللوحة السابقة) ولقناعته التامة بأن الفنان غرو قادر على تنفيذ أوامره بحذافيرها بغية إيصالها عبر شكل فني ملائم للجمهور. فاستعان غرو كالعادة بدينون وببعض القادة العسكريين كمصادر للمعلومات والتفاصيل حول زيارة بونابارت لمستشفى يافا.

فقط في اللوحة التمهيدية الثالثة توصل غرو إلى إرضاء بونابارت. فجاءت اللوحة عبارة عن صورة مجسمة لمبنى عربي الطراز (المقصود به المستشفى) تزينه القناطر العربية المحدبة ويغطى الرقش نهاية الأعمدة. والجدران، وتنفتح جهاته الأربع على فناء داخلي مكشوف، تطل عليه هضبة عالية مزدانة بالأبنية المعمارية الشرقية، ويرفرف فوق أعلى بناء فيها «العلم الفرنسي». بينما تبدو تفاصيل مبنى أحد الجوامع بمئذنته المتناسقة في الجهة اليمنى من صحن الجامع المكشوف.

وقد قسم البناء العضوي العام للوحة إلى ثلاثة أجزاء حيث بتركز في الجزء الأمامي من اللوحة الحدث الرئيسي (زيارة بونابارت للمبنى إذ سلط غرو الضوء على شخصية بونابارت التي شكلت نقطة المركز في هذا الجز

(ابتعد غرو كعادته في اللوحة السابقة عن نقطة المركز الوسطية ليجعل مركز الحدث في الجهة اليمنى من اللوحة) بينما احتلت تفاصيل فن العمارة العربية الجز الوسطى، وقد شكل المنظر الطبيعي لمدينة يافا (الهضبة التي ذكرناها أعلاه) الجزء الخلفي.

ان هذا التقسيم البنائي لتركيبة اللوحة التاريخية يذكرنا قبل كل لشيء بالتقسيم البنائي للوحة التاريخية الإيطالية في عصر النهضة (مدرسة فلورنسا والبندقية بالتحديد التي تميزت بإدخال فن العمارة المحلية وفن المنظر الطبيعي كخلفية للوحة التاريخية بشكل عام والإستشراقية بشكل خاص). حيث يساعد مبدأ التوليف بين فني العمارة والتصوير على ربط الإنسان ببيئته وطبيعته، وعلى إظهار المسلمات الجمالية الفنية المميزة له من جهة، وبما يحمله مبدأ التوليف من دلالات ورموز يلجأ إليها الفنان للتعبير عن مضمون الفكرة ومفهوم الزمان والمكان من جهة أخرى.

أدخل غرو «جمالية» العمارة الإسلامية إلى بنية اللوحة التاريخية الفرنسية ليس فقط لإرضاء نزوعه الذاتي نحو «الغرابة» و«البيتورسك» الشرقيين وإنما لتلعب العمارة دور الدلالة على «المكان» الذي هو الشرق الإسلامي، جريا على تقاليد الاستشراق الإيطالي في فن التصوير ومفهوم الطابع المحلي في اللوحة التاريخية. لاشك أن غرو اتبع المفهوم الإيطالي نفسه في اللوحة التاريخية الإستشراقية وهو في هذه اللوحة شديد التأثر بجدراية كارباتشو (انتصار القديس جاورجيوس على التنبين. عام 1507- البندقية. سكو الإدى سان جيورجينو) حيث يبدو المسجد الأقصى المثمن الأضلاع بمنتهى الدقة الواقعية في تصوير تفاصيله بينما توفرت رايات النصر على زوايا سطحه.

إلا أن غرو أخذ عن الفنانين الإيطاليين التصوير الواقعي للشكل المعماري الإسلامي ومنحه دلالات جديدة تتلاءم وروح العصر.

- أولا: إن الحدث في لوحة «المصابون بالطاعون» يدور داخل البناء المعماري الإسلامي وليس خارجه (كما في لوحة كارباتشو)، تفسيرا لمضمون الفكرة الرئيسية، وهي تصوير الجيش الفرنسي داخل العمارة أي داخل عالم الشرق رمزا لإخضاعه والانتصار عليه، وتسجيلا للحظة التاريخية وتأكيدا لدلالة «الزمان» أي حملة بونابارت على الشرق.

ثانيا-إن إضافة العلم الفرنسي إلى خلفية اللوحة حيث يرفرف فوق المباني الإسلامية يحمل دلالة «النصر» السياسي والعسكري الفرنسي على الشرق الإسلامي (بينما كاربتشو استعمل رمز «العلم» في خلفية لوحته المذكورة سابقا إشارة «للنصر» بمفهوم النهوض المطلق: الديني-«الميثولوجي»، أي انتصار الخير على الشر، الإنساني على الحيواني، وأتمت صورة الجامع الأقصى دلالة على المكان-أي أرض الشرق منبت أسطورة قتل التنين من قبل القديس جاورجيوس). لم يخرج غرو في إدخاله «موتيف» العمارة الشرقية إلى اللوحة الفرنسية التاريخية عن المبادئ الكلاسيكية الدافيدية، من حيث الدلالة التعبيرية للعمارة في الحدث التاريخي الذي يدور على أرض الشرق. إلا أنه فرض واقع إدخال العمارة الشرقية الإسلامية «كموديل» فني بدلا من العمارة اليونانية الكلاسيكية التي زينت خلفية اللوحات التاريخية الكلاسيكية الفرنسية آنذاك.

بعد أن نجح غرو في بناء الإطار «المكاني» الشرقي الذي يدور فيه الحدث حصر جهده الفني في الجزء الأمامي-ليقرب مضمون الصورة للجمهور حسب قواعد المنظور في فن التصوير. وقد وزع أدوار شخصيات الحدث التاريخي على مجموعات تحتل مساحات الجزء الأمامي (مجموعة المرضى التي تعاني سكرات الموت في الجهة اليسرى ومجموعة مرضى العيون في الجهة اليمنى، بينما ترك مساحة واسعة (فراغا) بين بونابارت ومعاونيه في الجهة اليمنى والطبيب العربي في الجهة اليسرى، والغاية من هذا التنظيم الفني تسليط الضوء وتمهيد عين المشاهد لتسقط بنظرها مباشرة على صورة البطل الرئيسي للحدث «بونابارت المخلص» الذي يبدو بكامل أناقته وعنفوانه ورشاقته بين جمهور المرضى، مادا إصبعه لتفقد دملة الطاعون في حركة تشبه إلى حد كبير حركة أصابع السيد المسيح «ليبارك أو يخلص أو يشفي المؤمنين به في العديد من الصور «الايقونغرافية الإنجيلية التي أنجزها فنانو النهضة الإيطالية وغيرها من المدارس الأوربية الألمانية، والهولندية، والأسبانية» [72]. ووضع بونابارت وحركة يده الاستعراضية ضمن جموع جنوده المرضى أظهرته بمظهر «المحروس من الآلهة» والقادر على إتيان المعجزات، فلا يمكن لإنسان يخشى عدوى الطاعون ويخاطر بنفسه ليلمس جسد أحد المرضى «إلا إذا كان القديس روش حامي

مدينة باريس ومخلصها ومنقذها من مرض الطاعون»[73] على حد تعبير شيلنوف أحد نقاد الفن المعاصرين إن محاولة بونابارت مسحة أسطورية إلهية فوق إنسانية في هذه اللوحة دفع بالعديد من نقاد الفن إلى البحث عن الحقيقة التاريخية لهذا الحدث. أي هل بونابارت قد لمس فعلا بيده أحد جنوده المرضى بالطاعون؟

في الواقع أكدت مذكرات قادة هذه الحملة التي نشرت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر (أي بعد عزل بونابارت من الحكم) بأنه ليس فقط لم يلمس بونابارت جسد الجندي المريض، بل حتى لم يدخل حجرة المرضى بالطاعون. يقول بريين في مذكراته: وليس كما ادعى المؤرخون والفنانون الذين اخترعوا موضوع اللوحة... فقد ظهر بونابارت فجأة مع مرافقيه والجنرال. برتيه، وقد شرحت لهم الوضع المأساوي الذي يعانيه الجنود المصابون بالطاعون وحتمية الموت للكثيرين منهم. وقد اتفقنا بعد نقاش على ضرورة تعجيل موتهم حرصا على البقية الباقية، فتوجه لحظتها بونابارت إلى المستشفى الذي يضم الجنود المرضى بمختلف الأمراض ومنهم الكثير من مرضى العيون... فأنا لا أستطيع الجزم بأن بونابارت لمس أو اقترب من أحد المرضى بالطاعون، ولماذا يلمسهم؟ طالما أن الأغلبية منهم كانت تعاني سكرات الموت أو في غيبوبة تامة. فضلا عن ذلك فإن بونابارت قد حث خطاه داخل مبنى المستشفى ولم يتوقف في أي حجرة من حجراتها[74]. ويتابع بريين تفاصيل الحدث في مذكراته مشيرا إلى أن بونابارت بعد هذه الزيارة الخاطفة. «أعطى أوامره بإحراق هؤلاء المرضى، لعدم جدوى حملهم وخشية انتشار العدوى في صفوف الباقين من الجنود[75].

إن تشويه الحقيقة التاريخية، ومنح بونابارت صفة أسطورية في هذه اللوحة قد تجاوز حدود صور «تمجيد الذات» و«السلطة» السياسية والدينية التي اتسم بها الفن الفرنسي والأوربي بشكل عام في العصور السابقة والتي صورت مجد ملوك وحكام وزعماء روحيين تاريخيين وعظمتهم فضلا عن ذلك فإن بونابارت «كان قد حصد تحت أسوار عكا ما زرعه على شاطئ يافا»[76]. فإن جرائمه الوحشية في حق سكان مصر وفلسطين في حرق القرى وقتل سكانها، وتعذيبهم والتنكيل بهم إضافة إلى إعدامه ثلاثة آلاف جندي عثماني دفعة واحدة، كانوا قد آثروا التسليم، بعد احتلال يافا والقوا

السلاح أمام الفرنسيين ضمن شروط اتفقوا عليها من «ياوران» نابليون هم بوهارنيه وكروانييه على أن تضمن أرواحهم بعد التسليم»[77]. لكن بونابارت أمر بإعدامهم جميعا «رميا» بالرصاص، وحجته في ذلك أنه كان عاجزا عن إطعامهم وحراستهم في بلاد نائية لم يستتب له الأمر فيها (وكان أعداهم بهذه الطريقة الوحشية من أسباب فشل الحملة الفرنسية و «نموذجا للإنسانية الفرنسية»! [78]. ومن نتيجته أن جثثهم كانت مصدرا للطاعون الذي فتك بجنوده فضلا عن فتك نابليون بقرى عربية بأكملها وإحراقها وقتل أهلها. مما دفع بسكان البلاد إلى الاستبسال في الدفاع عن أرضهم. إن غياب الحقيقة التاريخية عن الجمهور الفني والفنانين الفرنسيين والمناخ العام السائد في المجتمع الفرنسي آنذاك كان يؤهل لاستقبال الأسطورة وتبنيها-أي «أسطورة» فتوحات وانتصارات بونابارت. فالفنان غرو صور في هذه اللوحة مآسي وويلات الحرب بزخم درامي ووجداني لم يعرفه الفن الفرنسي من قبل (سبق وأن عرف الفن الأوربي أعمال الفنان غويا في مجموعته «كابريتشوس» التي انتقد بها الحرب الأسبانية وفظائعها) خاصة في مجموعة المرضى التي تغطى مساحة الجزء الأمامي من الجهة اليسرى للوحة. إذ تبدو العيون المذعورة وتجاويف حدقات العيون الناطقة بالرعب والقلق واليأس وحركات الأجساد والأيادي التي تصارع الموت. بالإضافة إلى تنوع تعابير وملامح الوجوه، وبراعة تصوير العالم الداخلي القابع في المرارة من خلال إتقان استخدام الضوء والظل، ومبدأ التناقض في أوضاع الأجساد وحركتها، وفي مرونة الخطوط ورشاقتها مما منح هذا الجزء من اللوحة زخما تعبيريا إنسانيا ينبض بجدلية الموت والحياة، و«الفرد والسلطة». فيبدو نابليون الهادئ، الواثق، المعافى، الجريء، المتفائل قرب جسم المريض العاري وفي خضم هذا المجموع من اليائسين من الحياة، صورة واقعية لما قدمه الشعب الفرنسي والشعوب الأخرى الأوربية والشرقية من تضحيات لإرضاء «حب العظمة» و«السلطة» و«الذات» في بونابارت الذي أسر بشخصيته وديكتاتوريته أهم مبدعي عصره بالإضافة إلى الجمهور العام. فقد أقام الفنانون حفلات اكتفائية بهذه اللوحة وكتبت فيها القصائد العصماء التي تشيد بأهميتها التاريخية والفنية، واعتبرها نقاد الفن آنذاك «تحفة فنية حقيقية» رفعت الفن الفرنسي في النوع التاريخي إلى مستوى الفن

العالمي «و. روبنسرز وتتسيان»[79]. فاشتراها متحف اللوفر لتزين أحد جدرانه لفترة طويلة حيث كان يقف أمامها الفنانون الشباب لنسخها ودراسة إضافاتها التقنية في تصوير الأجساد العارية والتعابير الدرامية للوجوه، وتنويع الأوضاع ودفء الألوان هذا. وتعتبر هذه اللوحة ذات أثر كبير ومباشر في تكوين إبداع الفنانين الرومانسيين الشباب (جيريكيو وديلاكروا) لما انطوت عليه من قدرة على النفاذ في أعماق النفس الإنسانية المعذبة وتصوير تنويع حالاتها ومعاناتها (صور المرضى) بخلاف الأشكال الجامدة والاستعراضية الخالية من أية تعابير في الجسد والوجه التي كانت سائدة في اللوحة الكلاسيكية التاريخية مما افقدها واقعيتها وإنسانيتها وحيويتها. لقد تمكن غرو من تصوير عالم الشرق دون زيارته واستنادا للمخزون المعرفي الفني الإستشراقي الأوربي، وبتأثير الاستشراق الفني الإيطالي والفرنسي بشكل أساسي في صوره الفنية (الشكل)، واستنادا إلى الخطاب الإستشراقي الفرنسي الذي تمخضت عنه سياسة بونابارت على صعيد المضمون. ومن خلال جمال القوالب الفنية الإسلامية المعمارية وتاريخها وجاذبية اللباس الشرقي وتألقه والسحنة الاثنينية الشرقية التي اتسمت بها لوحة «المصابون بالطاعون»-حقق غرو بديلا جماليا «تاريخيا للقوالب الكلاسيكية الفرنسية لا يقل أهمية عنها. ومن خلال موضوعه الشرق تم الارتقاء بالواقع المعاصر نحو التاريخية وتمجيد «التاريخ» ا الفرنسي وتخليد بونابارت. هذا ودخلت حملة الشرق المعادلات الفنية الفرنسية عصر الإمبراطورية الأولى بوصفها واحدة من إنجازات بونابارت العسكرية التي يجب أن تخلد كما خلدت حملته على أسبانيا في لوحة «احتلال مدريد» (1810) وحملته على بروسيا في لوحة «معركة ايلاو» (808 ا) بريشة الفنان غرو نفسه. وبناء على أوامر بونابارت الذي طلب بالحرف الواحد «تصوير الشعب الروسي والأسباني بصورة مهينة». [80] وقد تصدرت صالون عام 1806 لوحة «معركة أبو قير» (1806) وصالون 1808» لوحة «معركة الأهرام» (1808) اللتان أنجزهما الفنان غرو. وساد هاتين اللوحتين مبدأ فني واحد سواء من حيث الشكل أو المضمون مع اختلاف بسيط في التفاصيل.

إن الهدف واضح من اختيار المعركتين بالذات لتصويرهما دون غيرها من المعارك التي خاضها بونابارت على أرض الشرق. «ففي هاتين المعركتين

أحرز نابليون نصرا «كبيرا» ابتهج له الفرنسيون ابتهاجا عظيما وطربوا لإخباره وأقاموا الحفلات والزينات في القاهرة ثلاثة أيام متواصلة». [81]

وأسس الفنان غرو في تصويره لهاتين المعركتين «ايقونغرافية» جديدة في التعامل مع الحدث التاريخي وذلك بتقسيمه البناء العضوي العام لتركيبة اللوحة إلى ثلاثة أقسام لها دلالاتها ورموزها الناطقة «بالإيديولوجية» السياسية البونابارتية.

- الجز الأول: تغطي مساحته جثث القتلى والجرحى من جنود «العدو» أي سكان الشرق وبمختلف جنسياتهم.

- الجز الوسطي: تتصدره شخصية «القائد» في لوحة «معركة ابوقير».

وتتمثل شخصية القائد في الجنرال مورا الذي قاد هذه المعركة «حيث يبدو في ساحة الوغي أنيقا، صلبا، هادئا، «كتمثال الإله مارس بينما تترامى جثث العدو تحت حوافر جواده». [82] [5] أتقن الفنان غرو مهمة إعطاء الصورة الواقعية حيث اهتم بتفاصيل وصور الشخصيات التاريخية التي شاركت في هذه المعركة الشهيرة. فنرى صورة كوسة لي مصطفي باشا عسكر اللروملي جريحا ويحاول الإمساك بأحد جنود الأتراك الفارين من المعركة (إمعانا في إظهار صورة الشرقي الضعيف والجبان الهارب أمام سطوة الفرنسيين وقوتهم). بينما يتقدم ابنه حاملا سيف والده نحو الجنرال مورا ليسلمه إياه (رمزا للخضوع والاستسلام والهزيمة). أما في الجهة اليسرى من اللوحة فيقف العقيدان دوفيفه وبومون خلف الجنرال مورا ليردا هجمات الأتراك عنه، بينما يظهر أحد الأتراك حاملا في يده رأس الجنرال لوتييروبيت وسيفه، وكذلك يبدو القائد هبير مقتولا ومحفظته بيد أحد الأتراك، وتظهر المدفعية الإنكليزية بقيادة سدني سميث لحماية مؤخرة الجيش العثماني.

- الجزء الخلفي: تبدو فيه الآثار المحلية المعمارية كشاهد على المكان و«الزمان». وهنا تمثلت في قلعة أبو قير البحرية التي يرفرف عليها العلم الفرنسي دلالة على النصر.

- إن هذا التقسيم اتبع بحذافيره في لوحة «خطبة بونابارت الشهيرة أمام جنوده الفرنسيين قبل معركة الأهرام»، وأنجزت عام 1810. وقبل هذه المعركة خاطب بونابارت الجيش الفرنسي قائلا «أيها الجنود إن أربعين

قرنا من التاريخ تطل علينا من قمة هذه الأهرامات». والغاية من ذكر الأهرام تبرير ربط صورة بونابارت بالهرم حيث يبدو بونابارت في الجزء الوسطي ممتطيا «صهوة جواده» الأبيض رافعا يده ومشيرا إلى الأهرامات الثلاثة التي تغطي الجزء الخلفي من اللوحة إشارة إلى الخلود والعظمة اللذين ينتظران الجيش الفرنسي في حملة الشرق. وعناصر المعركة في كلتا اللوحتين ثلاثة: المغلوب-ويتمثل دائما في الجزء الأمامي ويبدو أكثر وضوحا للمشاهد-أي تقريب صورة الضحية.

الغالب-ويتمثل في شخصية «القائد» والتركيز عليه «كفرد» في صنع التاريخ والمجيء بالمعجزات.

الشاهد التاريخي: صورة الآثار المعمارية التاريخية المحلية دلالة ورمزا لمفهوم «المكان» و«الزمان» (قلعة أبو قير البحرية-الأهرامات الثلاثة). إن هذه العناصر الرمزية الثلاثة شكلت أساسا» للمنظومة «الايقونغرافية» في النوع التاريخي للمعارك التي خاضها بونابارت في أوربا (مارينغو، واترلو، اوسترليستز، ايلاو، ريفولي، الأهرام، وحصار أو سقوط مدريد وغيرها)، والتي أنجز معظمها غرو وسار عليها معظم معاصريه من الفنانين الذين صوروا عظمة الجيش الفرنسي وبطولته في حروبه الاستعمارية. ولم يكن غرو الفنان الوحيد الذي طرق موضوع حملة الشرق، فهناك العديد من الفنانين الذين صوروا فصولا ومعارك من هذه الحملة، غير أنهم أظهروا عجزا في فهم «الميكانيزم» الفني السياسي الذي فرضه الجهاز المؤسسي البونابارتي. فقد وقعوا في أخطاء (على صيد الشكل أحيانا أو المضمون أحيانا أخرى) حالت بينهم وبين الوصول إلى قلب بونابارت وإرضاء الذوق الفني السائد في فرنسا.

والارتقاء بالواقع نحو التاريخية وتخليد عظمة القائد في آن معا.

فأتت لوحاتهم جافة استعراضية، تفخيمية، خالية من العفوية، والإبداع التقني في توليف العناصر، وتكرار «للايقونغرافية» التي وضعها غرو. ونخص بالذكر منهم الفنان جان بيير فرنك في لوحته «فرنسا تنتظر عودة نابليون من مصر».

- لوجين في لوحة «معركة أبوقير» ومعركة «جبل طابور»
- سفيباخ في لوحة «معركة الأهرام». و«معركة جبل طبابور».

- هنكين في لوحة «معركة الأهرام».
- دي تونيس في لوحة «معركة طابور».
- كارل فرنيه «معركة جبل طابور».

بالإضافة إلى العديد من اللوحات التي ظهرت في عهد بونابارت وتمثل الطبيعة وفن العمارة والحيوانات والنباتات الشرقية، صورة القادة الفرنسيين العسكريين في الزي الشرقي«ولوحات»البورتريه التي أنجزها كل من الفنانين انغر، جيروديه وفنسان وفابر وتفينين، ويفوال ودرولنغ وديمارون وسفيباخ وكاراف وكاسا، وغيرهم. وفي عهد بونابارت بدأت الملامح الأولى للرومانسية في المنظر الطبيعي» و«البورترية وصورة الحياة، والبيئة»، وارتبطت ارتباطا وثيقا بمفهوم الغرابة، «والبتوررسك» الشرقي، إلا أنها لم تحظ باهتمام الجمهور الفني والذوق السائد في حركة النقد، لسيطرة النزوع نحو الفن التاريخي والوطني آنذاك ولذلك بقيت في الظل حتى مجيء أعلام الرومانسية الذين نهضوا بها حتى باتت أنواعا سائدة في فن التصوير الرومانسي فيما بعد. هذا وقد أدخلت حملة الشرق إلى الاستشراق الفني الفرنسي صورة جديدة في اللوحة التاريخية تمثلت في تصوير «الانتفاضات» التي قام بها الشعب المصري ضد الجيش الفرنسي، وأهمها «انتفاضة القاهرة» التي شكلت موضوع لوحتين أنجزهما الفنانان جيروديه وغيرين. وظهرت لوحة غيرين «ثوار القاهرة يطلبون العفو» في صالون عام 1808، ولوحة جيروديه «انتفاضة القاهرة» في صالون عام 1810 «ومن حيث الشكل اتبع الفنانان أسلوب غرو في تقسيم البناء العام للوحة والتركيز على الجهة اليمنى في سرد الأحداث واعتماد مبدأ التناقض في أوضاع الأجساد، والألوان واستخدام الضوء والظل وحتى استخدام «موتيف» العمارة في الجزء الخلفي من اللوحة دلالة على المكان. ومن حيث المضمون نفذ الفنانان «الأيديولوجية» السائدة «الفن والسياسة من فوق» فبدأ الشعب الثائر ضد الاحتلال في صورة الخارج على القانون، والطالب للعفو والمغفرة، والضعيف، والمتخلف وغير القادر على تمثيل نفسه والمغلوب على أمره، بينما بدا الفرنسي في صورة «المنتصر». «والمتحضر». «والغفور» و«الرحيم». وفي لوحة غرين «ثوار القاهرة يطلبون العفو» حيث تبدو صورة إشراف مصر وشيوخها ماثلين في حالة خشوع أمام بونابارت يطلبون العفو والرضى منه. بينما

صور جيروديه عملية قمع الانتفاضة من قبل الجيش الفرنسي «مؤدب الشعوب» و«مقرر مصيرها» في لحظة التحام الفريقين في معركة خاسرة بلا شك. إذ تغطي الجز الأمامي صور القتلى والجرحى المصريين، بينما يبدو الفرنسيون في صورة الجندي الذي لا يقهر و«القوى»، و«الصلب»، و«المنتصر أبدا». إن هذا الأسلوب في تصوير الشعوب التي هاجمها بونابرت واحتل أراضيها على أنها خارجة على القانون وقابلة للقمع والإذلال لأنها غير «فرنسية»، وليس لأنها شرقية فقط (ملأت صور القمع والإذلال للشعب الروسي والأسباني والنمساوي والإيطالي الصالونات الرسمية في عهد بونابارت) حيث تساوت كل الشعوب في منزلة واحدة، والشعب الفرنسي «العظيم» وعظمة قائدة في منزلة منافسة، هي الأعلى والأسمى والأرقى، وبها تمثلت «الشوفينية» القومية الفرنسية في أوج تألقها... إن هذه اللوحات التاريخية من فن التصوير الفرنسي افتتحت صفحة جديدة في الاستشراق الفني الحديث تقوم على التشويه للواقع، ورؤيته رؤية أحادية، «شوفينية»، استعمارية، تنم عن إزدراء للمواقف التاريخية المضيئة والمشرفة التي وقفتها الشعوب ضد حملات بونابارت الاستعمارية. فصورت الانتفاضات والثورات في صورة انتصار «الشر» «وموت البطل» وهي صورة فنية برزت في الفن الأوربي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أي إثر الحروب البونابرتية في أوربا والشرق، وبذلك يكون النوع التاريخي قد أفرغ من مضمونه الإنساني-الأخلاقي الذي ساد اللوحة التاريخية منذ عصر النهضة وتمثل في صور «انتصار الخير» وحتمية «هزيمة الشر» و«موت البطل» من أجل الجماعة وفي سبيل سعادتها وليس العكس. (غالبا ما كانت تظهر في صور السيد المسيح «مصلوبا» أو «معذبا» أو في صورة القديسين وتضحياتهم من أجل مبادئهم في اللوحة التاريخية الدينية ومنظومتها «الايقونغرافية» التقليدية). ورافق انقلاب القيم والمبادئ انقلاب في الصور الفنية وفي كتابة التاريخ كتابة مجتزئه ومشوهة، شهد عليها فن المرحلة،. وسجلها ليزدهر بها آنذاك، ولتشكل وصمة عار في جبين تاريخه الفني-القومي فيما بعد. فقد أسس بونابارت وفنانه المفضل غرو الاتجاه الاستشراق-الاستعماري في الفن الفرنسي الذي استمر طيلة القرن التاسع عشر، وجذب إليه جماعة من الفنانين الفاشلين أو أنصاف الموهوبين والانتهازيين

ممن رافقوا الجيش الفرنسي في حملة احتلال الجزائر وتونس فيما بعد أمثال هوراس قرنيه، لانغلوا، ليسور، فيليبوتو، رينيو، فلاندان، وغيرهم ممن صوروا الحملات الاستعمارية الفرنسية وروجوا لها .لا هذا وقد أفرز عهد بونابارت في تصوير حملته الشرقية استشراقا فنيا حمل سمات العصر السياسية-الفنية وصبغها بصبغتها المحلية وقوالبها الجمالية التي أملتها الظروف في تلك المرحلة و«الإيديولوجية» الفرنسية في علاقتها بالشرق. ويكون الاستشراق الفني بذلك قد دخل حقبة تاريخية امتازت عن استشراق فن النهضة الإيطالية المبكرة (المتمثل في الصراع الديني الإسلامي-المسيحي)، والنهضة الرفيعة (المتمثلة في النزوع نحو الغرابة «والبتورسك» واللون المحلي وطغيان اللون) وفن الروكوكو (ذو الملامح الحسية-النخبوية) في كونها أضافت للشكل اللوني لفن النهضة الاستشراقي (البيتورسك، النزوع نحو اللون و«التوليف»، والطابع المحلي) مضمونا سياسيا-استعماريا يهدف إلى إظهار الشرقي بمظهر الضيف «العاجز عن تمثيل نفسه،بغية إخضاعه «وبإدخال الفنان غرو للعناصر الجمالية لفن النهضة الإيطالية إلى اللوحة التاريخية الفرنسية-الإستشراقية قد جمع في صورة الشرق عناصر التقليد والحداثة ومهد الطريق أمام الرومانسين في ثورتهم اللونية ضد قوالب الكلاسيكية وفرض أسلوبا جديدا فنيا مناقضا لمذهب دافيد الكلاسيكي (في غلبة اللون، وحيوية التركيبة العامة للوحات ورقة الخطوط ومرونتها والزخم التعبيري وتنوعه في الشخصيات بالإضافة إلى التخلي عن الموضوعات «الميثولوجية» القديمة وإحلال الموضوعات المعاصرة محلها). فضلا عن ذلك فإن غرو ربط صورة بونابارت بالشرق وخلدها ليس فقط ببروزها في اللوحة التاريخية إبان حكم بونابارت، بل غرسها في ذاكرة الشعب الفرنسي، كأسطورة جديرة بالتمجيد لقيامها بالمعجزات وإعلائها القومية الفرنسية. إن هذه الأسطورة «الديكتاتورية» تحولت في الحقبة الرومانسية إلى أسطورة معادلة للديمقراطية، والحرية، في الأدب والفن وتعدت حدود فرنسا لتأسر شعراء كبايرون وغوته، وتلهم العديد من الشعراء الرومانسيين أمثال فيكتور هيغو الذي ربط صورة بونابرت بالشرق واعتبره «محمدا الغربي» كما صوره في ديوانه «الشرقيات». ومن غريب المفارقات أن المعارضة التي تزعمها أعلام الرومانسية في الفن ضد الحكم البوربوني في عهد الإصلاحات

اتخذت من شخصية بونابارت رمزا فنيا للديمقراطية تمثل في أعمال جيريكو وديلاكروا ودافيد دانيجية وهوراس فرنيه ولويس بولونجيه، وارى شيفرر. وشارليه. وبقي شرق بونابارت مرافقا لعيون العديد من الأدباء وذاكراتهم والفنانين الذين زاروا الشرق وخلدوا الأماكن والمدن التي كانت مسرحا لأحداث حملته الشرقية ونخص بالذكر هوراس فرنيه وتيوفويل غوتيه وبروسبير وماريللا، واوجين فرومنتان وجيروم وغيرهم. إن شخصية بونابارت إبان مرحلة حكمه لفرنسا (الديركتوار-القنصلية-الإمبراطورية) أقحمت الفن في دور دعائي مباشر وأساسي لنظام حكمه الديكتاتوري ويلاحظ من خلال قدرته على ربط أعلام الفن والإبداع في عصره بعجلة جهاز السلطة الذي أمسك بزمام الأمور والفن ومؤسساته. فقد عمل كل الفنانين ضمن إطار واحد هو «تمجيد بونابارت» الشخصي والعسكري والسياسي. كما في العهد الملكي البائد. حتى دافيد فنان الثورة، وانغر، لم يستطيعا الإفلات من قبضته، رغم المكانة الفنية والاجتماعية التي احتلاها في الحركة الفنية الفرنسية آنذاك. ولكي يفلت الفنان من زمام السلطة آنذاك كان عليه أن يكون مستقلا وحرا (ماديا وروحيا). فما حققته مبادئ الثورة لعقد من الزمن (1789- 9 179) من تحرير للفنان من قيود الإقطاع والكنيسة صادره بونابارت باسم «مجد فرنسا الوطني» «وتاريخ فرنسا المعاصر». وتمت إعادة الفن والفنانين إلى قفص السلطة وفرض مفاهيم وموضوعات وصور فنية جديدة جعلت من الفن الفرنسي والاستشراق الفرنسي ظاهرة دعائية مباشرة تخدم النظام السياسي القائم وتمهد وتبرر لمنطلق «السياسة والفن من فوق».

إن الانقلاب الذي حدث في النوع التاريخي من فن التصوير الأوربي والذي ظهر في شتى المدارس الأوربية المعاصرة آنذاك (الإنكليزية والأمريكية والأسبانية والإيطالية، وغيرها) حمل في ذاته طابعا خاصا «للإيديولوجية» السياسية والفنية السائدة في كل مدرسة. إلا أن المنظومة «الاقونغرافية» العامة تركزت في مفهومين هما «السياسة والفن من فوق»[83] و«السياسة والفن من تحت»[84]. وعلى أساس هذين المفهومين صور الواقع السياسي الأوربي الذي تجاذبته الحروب والثورات والانتفاضات. وتراجعت أمامه صور التاريخ. وما ميز الاستشراق الفني الفرنسي من نزوع نحو «الشوفينية»

والاستعراضية، والدموية، والديكتاتورية انطلق فقط من مفهوم «السياسة والفن من فوق» ليمجد صورة «القديس بونابارت راعي الحروب»[85]، مقارنة مع المدارس الفنية الأوربية التي نشأت في تلك الحقبة والتي قامت بتصوير الواقع الأوربي وما ساده من حروب، غير أنها اختلفت في اتجاهاتها ودلالاتها على الواقع عن المدرسة الفرنسية في المنظومة «الايقونغرافية» العامة للوحه التاريخية عينها والتي أحدثت ثورة في الشكل ومضمونها الفني.

لقد بدأ هذه الثورة بينجامين وست عام 1771 في لوحته الشهيرة «موت الجنرال وولف» التي تصور نضال الشعب الإنكليزي في حربه الوطنية. وفيما بعد صور جون سينغلتون وكوبلي وجون تامبل نضال الشعب الأمريكي في حرب الاستقلال. كما صور الفنان الأسباني غويا ويلات ومآسي الحرب الأسبانية منتقدا الحكم الملكي فيها (بلوحته الشهيرة إعدام الثوار في 3 أيار 1808). أما في الفن الفرنسي فقد برزت صورة نضال الشعب الفرنسي من أجل تحقيق مبادئ الثورة في لوحات دافيد «موت الثائر مارات» و«موت سقراط» و«بروتس» ذات الدلالة على واقع فرنسا وتحبط المجتمع الفرنسي بعد الثورة. وجل هذه اللوحات التاريخية نطقت بمفهوم السياسة والفن من تحت «أي صورة نضال الشعوب دون تبجيل السلطة. لذلك نرى أن الاستشراق الفني الذي ظهر إثر حملة بونابارت الشرقية في قوالب ومعايير «أيديولوجية» وفنية جديدة لا تمثل الشرق نفسه بقدر ما تمثل «شرق» بونابارت «وأيديولوجيته الديكتاتورية» في السياسة والفن معا، فقد مسخت وشوهت نضال الشعوب الشرقية والأوربية ضد حملاته وغزواته. فصورت «هزائم» «كانتصارات» تاريخية في عهده بينما تقبع هذه اللوحات اليوم في سراديب متحف اللوفر وفرساي، نظرا لقيمتها المرحلية السياسية والإيديولوجية التي انتفت وانتهت بانتهاء صاحب «الأسطورة» وفنانيه (فان دافيد توفي في المنفى عام 1825 وغرو مات منتحرا في نهر السين عام 1835، بسبب الحملة الشعراء التي شنتها المجلات الفنية ضد انتهازيته في الفن). وفضلا عن ازدهار الوعي التاريخي والقومي لدى الشعوب التي حاول تشويه «واقع» نضالها في فترة حكمه، فقد أخذت تظهر تباعا الأبحاث والدراسات الاستقصائية بشأن وقائعه «انتصاراته» وحقيقتها التي مجدها في لوحات تاريخية خاصة «معركة ايلاو» و«المصابون بالطاعون في يافا» و«سقوط

مدريد» وقد استحوذت على اهتمام العديد من نقاد ومؤرخي الفن العالميين: كغومبر يتش، وهاسكل، وبيالوستوتسكي، وشلينوف، وتشغودابييف وغيرهم. إن هذه النظرة التاريخية المكثفة للاستشراق في فن التصوير الأوربي للعصور الفنية السابقة على الرومانسية والتي هي من أثمن المراحل الذهنية والفنية التي عرفتها أوربا، استطاعت أن تؤسس تقليدا استشراقيا في الفن الأوربي، استندت إليه كل المدارس الفنية الأوربية اللاحقة في الصورة والفكرة معا، وتسنى للرومانسية أن تجني ثماره قبل غيرها وفقا للظروف التاريخية التي مهدت لظهورها. وهذه القراءة السريعة قد مكنتنا من رصد مسألة ظهور الموتيف الشرقي في شتى المدارس الفنية (النهضة والباروك والروكوكو والمدرسة الكلاسيكية لعصر الإمبراطورية الفرنسية الأولى) وفقا للمنظور الفني والجمالي والإيديولوجي لكل منها. حيث إن كل عصر فني قد أكسب الإستشراق الخصائص الداخلية المميزة له. وبحث في الشرق أو الموتيف الشرقي عن الأشكال والدلالات والرموز والقيم الجمالية والأخلاقية التي تتلاءم وبناه الروحية والمادية. لذا كان يرتدي «الموتيف» الشرقي الشكل أو المضمون الفني الذي، تفترضه ظروف الواقع في العصر الفني وظروف العلاقة بالشرق. فتطور العلاقة بين الغرب والشرق، وتطور الدراسات الإستشراقية واحتدام وتيرة المصالح الاستعمارية قد ساهم إلى حد كبير في تقريب الصورة الشرقية (من حيث التقنية في الشكل). بينما بقى العالم الروحي للشرق أي المضمون خارج دائرة الاهتمام والبحث عن قيم جمالية وأخلاقية بديلة. وأمثلة عصر الروكوكو وعصر التنوير محاولة جريئة غير أنها استجابت لقوالب الفكر والأسلوب المميز لكل منهما وعبرت به عن نفسها، «كقناع»، على الرغم من حالة التماثل في الصورة التشكيلية للوحة الإستشراقية الروكوكية ولوحة المنمنمة الإسلامية من حيث الموضوعات والدلالات والقيم الجمالية المتشابهة.



ا- دينون, معركة أبو قير.



2- ديلاكروا, الكونت بالتيانو.



3- كارباتشو, تاريخ القديس اسطفان.



4- أفيد, بورتريه سعيد أفندى.



5- غرو, معركة الناصرة.



6- فان لو, صيد النعام.



7- مدرسة جنتيلو بالليني حفل استقبال سفير البندقية.



8- غرو, معركة أبو قير.

2 الاستشراق في المرحلة المبكرة من العصر الرومانسي لفن التصوير الفرنسي

إن مهمة هذا الفصل تتجلى أولا في دراسة الاستشراق الفني ضمن منظومة العقيدة الرومانسية نفسها. وثانيا في دراسة انعكاسها على فن التصوير لدى الرومانسيين الفرنسيين إبان عهد الإصلاحات Restauration (1815- 1830) كما تتسم بأهمية خاصة في هذا الباب مسألة العلاقة بين الاستشراق والخصائص الجذرية للإدراك الرومانسي الحس للعالم «وجمالية» نظريته وتطبيقها في اللوحة الزيتية في «المعركة الرومانسية» إبان العشرينيات من القرن الماضي. إن مصير مولد الرومانسية بوصفها منظومة «استيتكيه»-فلسفية قد ارتبط بصورة متوازية تاريخيا مع مولد التصورات الجديدة عن الشرق بصفته عالما منفردا تحكمه قوانين ومفاهيم خاصة به. وقد ظهرت أولى ملامح الاستشراق الرومانسي في المدرستين الألمانية والإنجليزية. أي مع تشكل الأسس النظرية للفكر الرومانسي في علم الجمال

والأدب والفلسفة. وبما أن مهمة هذا البحث تتلخص في رصد الاستشراق الرومانسي الفرنسي فلا بد لنا من الإشارة إلى المصادر أو الينابيع النظرية التي استند إليها الرومانسيون الفرنسيون في مرحلة تشكل الرومانسية المبكرة. خاصة و«أن الرومانسية في الفن ظهرت في فرنسا متأخرة عنها في ألمانيا وإنكلترا ولذلك وقعت تحت تأثيرهما»[1].

إن الفترة التي أعقبت الثورة الفرنسية كما رأينا سابقا كرست في فرنسا المذهب الكلاسيكي الجديد في الأدب والفن معا بوصفه المذهب الرسمي السائد. في هذه الفترة وكانت فرنسا منغلقة الحدود بينها وبين الدول الأوروبية بسبب الحروب فيما بينها. إلا أن هجرة مشاتوبريان إلى إنكلترا وهدام دى ستايل إلى ألمانيا شكلت جسرا للتواصل الثقافي بين فرنسا وأوروبا، وظهور الرومانسية في أدبهما بالذات في المرحلة المبكرة من تاريخ الرومانسية الفرنسية، نشأ بفعل التأثر المباشر بالفكر الرومانسي الألماني والإنكليزي. وبعد سقوط بونابرت في فرنسا وعودة الحكم الملكي البوربونى في عام 1814 ظهر كتاب مدام دى ستايل «عن ألمانيا»[2] حيث استخدم لأول مرة مصطلح «الرومانسية» في كتاب فرنسي إذ أن هذا الكتاب نشر في المرة الأولى عام 1810 ولكن خارج فرنسا. وقبل ذلك كان مصطلح «البيتورسك» يعادل مفهوم «الرومانسية» وفى عام 1816 صدر كتاب أ. ايغلى «مدرسة ف. شليغل»[3] تضمن تحديدا للرومانسية بوصفها حركة أدبية وفنية متميزة.

وفى عهد الإصلاحات 1815- 1830 تنسى للمثقف الفرنسي الإطلاع على نتاج الرومانسيين الألمان والإنكليز بفضل ترجمة أعمال رواد الرومانسية (شليغل، شلينغ، فوفاليس، بايرون، شيلى، والترسكرت) وترجمة هردر وغوته. ورغم التباين في الشكل الحضاري «للموثيف» الشرقي بين الرومانسية الفرنسية (سيادة (الموتيف) الشرقي-الإسلامي نظرا للإنجازات التي حققها الاستشراق الفرنسي لم ولارتباط المصالح الحيوية الفرنسية بالشرق الإسلامي) وبين الرومانسية في ألمانيا وإنكلترا، اللتين ساد فيهما «الموتيف» الهندو-فارسي بسبب ضلوع استشراقيهما بهذا الجزء من الشرق، وبخاصة بعد أن تمت سيطرة إنكلترا على الهند نهائيا عام 1765. لقد تسنى للمستشرقين الألمان آنذاك الإطلاع على إنجازات الاستشراق الإنجليزي

أكثر من غيره، أولا: لعدم وجود مصالح استعمارية لألمانيا في الشرق، وثانيا: لانغلاق الحدود مع فرنسا والانقطاع الثقافي الذي حال دون إطلاع المثقفين الألمان على إنجازات المدرسة الإستشراقية الفرنسية إلا فيما ندر. مما أدى إلى أتسام الدراسات الإستشراقية الألمانية بالطابع النظري البحث لعدم تمكن الألمان من زيارة الشرق والاحتكاك المباشر بواقعة وعوالمه. وإنما تم ما أنجزوه بواسطة المخطوطات والترجمات و«الألبومات» والصور والتحف والآثار الفنية الشرقية الموجودة في حوزتهم. لقد أسس الفلاسفة الألمان رؤية رومانسية للعالم والأشياء وكرسوا رؤى حول الشرق وفنونه وعالمه الروحي ظهرت لاحقا في صور «إيفونغرافية» رومانسية في الأدب والفن معا»[4].

إن أولى المحاولات لتفسير الصور الفنية الشرقية وشرحها على أساس من بنى الفكر الجمالي والديني للحضارات الشرقية (الفارسية، الهندية، الفرعونية، الإسلامية) بدأه هردر في كتابه «حول علم الجمال الشرقي 1769- 1774» وبصفته رائدا لعلم التاريخ الحديث فقد حاول رصد الملامح التاريخية للفن الفارسي في كتابه (رسالة من برسيبوليس عام 1772).

كما أنه وضع في هذا الكتاب أسس الدراسة المقارنة للشكل الفني والفكرة المنطلقة من المفاهيم الدينية والدنيوية «للزند أفستا». أي محاولة ربط دلالات الصورة في النحت البارز على جدران القصور الفارسية وأنماط الفكر الجمالي والأخلاقي السائد آنذاك (صورة الملك الفارسي-البطل الرئيسي في النحت الجدارى تعادل في دلالاتها صورة الإله أرموزدا على الأرض-مما يعنى تكريس مفهوم الملك، ظل الله على الأرض، بما تعنيه من سلطة مطلقة واستبدادية). وسنرى لاحقا كيف كرس ديلاكروا هذه الصورة للحاكم الشرقي في لوحته الشهيرة «موت ساردنابال». لقد بدأ هردر منهج المقارنة الحضاري استنادا إلى الصور الفنية المميزة لحضارات الشرق بمختلف مراحلها وحضارات الغرب (اليونانية والرومانية والهلينية بشكل رئيسي) معتبرا أن النموذج الفني اليوناني هو المقياس الأرقى في معادلة التباين بين العقلاني والروحاني، انطلاقا من كون الشرق موئل الحضارات القديمة والديانات الإلهية أي مصدر الصور والرموز الفنية العفوية والبدائية «Primitives>. فهو في رأيه «عالم الروح» بينما تشكل الثقافة اليونانية ثقافة

العقل والمنطق. وقد اعتبر هردر أن بدائية الفن انطلقت من الشرق وتطورت في سياق تصاعدي تتوج بالفن اليوناني، واستيعاب العالم يتم من الروح إلى المادة أي من الفكرة إلى الصورة. كما كرس هردر نموذج «الشرق» بوصفه النموذج الروحاني وكون الحضارات الشرقية تمثل حالة «نقاء». أو «تماسك الروح» وهى في مسار تطور الحضارة الإنسانية تلعب دور «روح العالم» و«حدسه» وهى مصدر الشاعرية الرفيعة، والغرابة والإبداع. فالشاعريه مرادفة للشرق و«الجزء الجيد من الشعر الألماني هو ذو طابع نصف شرقي: نموذجه طبيعة الشرق الساحرة، وذوق وأخلاق الشعوب الشرقية وغرابة بيئتها»[5] والشرق في رأيه رمز لوحدة العالم رغم تعددية الديانات (الإلهية وتعاليم المانوية والزرادشية والكونفوشيوسية) والصور والرموز الفنية، وهو مصدر الشمولية الإنسانية، لتداخل الفن بالدين.

إن هردر أول من طرح فكرة التماثل في الرموز الفنية بين الفن المسيحي القوطى في العمارة والفن العربي الإسلامي. فقد أيقظ بذلك الحماس في أوساط المثقفين الألمان حول فك رموز المظاهر الغيبية للديانات الشرقية إذ دخلت معظم أديان الشرق وتعاليمه حيز الاهتمام الفلسفي والجمالي للرومانسيين الألمان في مجاورة الدين المسيحي. ولم تعد الفكرة المسيحية مقياس الروحانية كما كان سائدا في فكر دانتى إبان النهضة والمراحل اللاحقة بعده. لقد دخل الشرق معادلة «الروح» قياسا على أوروبا (متمثلة بالثقافة اليونانية) بينما تمثلت أوروبا العقل المركز والمنطق الذي تقاس به كل الحضارات وتقيم بناء على قربها أو بعدها عن هذا المركز، ويكون المفكرون الألمان قد أدخلوا الشرق مرة أخرى في مقاييسهم المركزية-الأوروبية وعاينوه ليس بما يحرك بناه وقوانينه الداخلية وحسب وإنما بمقايسة هذه البنى والقوانين بما أنتجوه لكي تبقى العلاقة علاقة مقايسة وتبعية لا تخرج عن فلك قوانينهم وطرائقهم ونظمهم. بينما طرح ف. شليغل في كتابه «حول لغة الهند وحكمتها» فكرة تناسق الروحانية والحواسية، الأرضي والسماوي، الشاعرية والفلسفة كميزة للفن الشرقي. معتبرا أن أرض الشرق «مصدر كل اللغات، والأفكار، وتاريخ البشرية»[6] مقدما حضارة الهند بوصفها نموذجا لأوروبا. داعيا إلى توحيد قوى الشرق «الروحانية» والغرب المادية من أجل بناء أساس لأوروبا جديدة، ففي أعماله المتأخرة «الفلسفة

الترانسندانتالية» (1800-1801) وفى سلسلة محاضراته في التاريخ العام (1805- 1806) استقى شليغل مصادر مفهوم «الأنا الكونية» و«الأنا اللا متناهية» و«الوحدة» اللا متناهية و«الحنين للأمان والهدوء الروحي» من تعاليم مانوا والزندافستا والبهادافيتا. حتى مفهوم «النار» الذي يشكل رمزا لحيوية الروح الرومانسية هو بتأثر مفهوم «النار» المأخوذ من الزندافستا. بالإضافة إلى عبادة عناصر الطبيعة الوثنية وتأليه الطبيعة وجعلها مركزا في عملية الإبداع وإلا لهام لدى الرومانيين لقد رفع ف. شليغل شعار «البحث عن الرومانية الرائعة في الشرق»[7] وطور أفكاره فيما بعد أخوه أ. شليغل فى «بحثه عن ضرورة خلق ثقافة كونية توحد الإنسانية جمعاء»[8] والدعوة لد ثقافة «كوسموبوليتية» تتم عبر توحيد الثقافة الأوروبية والحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة فى الفن والفلسفة والدين وعلم الجمال والأخلاق.

وفى كتاب شلينغ «فلسفة الفن» يرى الفيلسوف الرومانسى الألماني أن خلاص أوروبا من أزمة الروح الزاحفة يتم عبر إنقاذ الفن بإحياء الأساطير، التى بدونها لا يمكن أن يكون فنا أو فلسفة أو دينا: ولإحياء الثقافة الأوروبية لا بد من العودة إلى ينابيع «الطفولة الإنسانية» إلى «الأسطورة». وشيلنغ لم يتوقف عند شكل الأسطورة القديمة أو مضمونها بل أكد روحها التى تعكس عفوية العلاقة بالعالم حيث «الإله هو العلة الدائمة والمادة الأولية لكل فن»[10]. لقد ركز إعلام الفكر الألماني على ضرورة استسقاء الثقافات الشرقية لتفوق الشرق بروحانيته مقارنة مع المادية والعقلانية السائدة فى ميكانيزم الثقافة الفنية اليونانية إلى كانت سببا مباشرا فى خلل العلاقة بين الإنسان والمجتمع، والله. وان بقيت الثقافة اليونانية بالنسبة لهردر بصفتها الأرقى وهى المقياس، فإن الرومانسيين الألمان قد دعوا إلى الإقلاع «عن المبادئ الكلاسية اليونانية الجافة» وان يستبدل بها الروحانية المسيحية والشرقية عامة بحيث تشكل أساسا «للمثيولوجيا» الرومانسية البديلة لعصر النهضة والتنوير، والكلاسيكية الجديدة.

ان المعالم الرومانسية الألمانية فى رؤيتها للاستشراق الرومانسي تعكس اتجاه الفكر الرومانسى الألماني الذي تميز فى تحويل «الفلسفة إلى فن- والفن إلى فلسفة»[11] ساعية لفرض إدراك جمالي خالص للعالم.. وبنانه وفق مبادئ فنية. فلسفية بحته. لذا حمل الاستشراق الألماني الرومانسى

طابع النظرية الفلسفية خلافا لغيره من المدارس الأوروبية الباقية. هذا وتجدر الإشارة إلى دور ف. شليغل فى تغلغل الإستشراق الفنى (خاصة الفن الهندى وفك رموز اللغة السنسكرتيتية) إلى مدرسة دى ساسى الفرنسية وتعاونه مع شيزى أحد تلامذة دى ساسى، وعلاقته بمدام دى ستايل التى ساهمت إلى حد كبير فى إنتشار أفكاره في الوسط الثقافي الفرنسي[12].
في ذاك الوقت كان الأدب الفرنسي قد شهد انفتاحا واسعا على الأدب والفن الإنكليزيين (سنعود إليه لاحقا) وبخاصة ما يتعلق بالنزوع نحو وصف طبيعة الشرقيين وأخلاقهم. ونخص بالذكر قصائد «لولا روك» للشاعر مورو «ثورة الإسلام» للشاعر شيلي و«اللحن الهندي» و«تقليد الشعر العربي»، وقصيدة الشاعر كيتس «إليه» والشاعر كوليروج «قبلة خان» التي عكست أيام ذاك ميل الأدب الإنكليزي إلى الآداب الأجنبية كدلالة على الحنين الرومانسي إلى غرائب الأشياء وإلى نقل «الصبغة المحلية» المميزة لها. وقد قيد «لشاتوبريان» مؤسس الرومانسية الفرنسية في الأدب أن يلعب دور الوسيط الثقافي بين إنكلترا وفرنسا إبان مرحلة القطيعة (من المعروف أن شاتوبريان كان مناهضا للثورة وقد غادر فرنسا بعد الثورة وعاش في إنكلترا وبقى معارضا لها). ففي أعماله المبكرة «حول تجربة الأدب الإنكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات»[13] عام «1795» أوجز شاتوبريان نظريته في الإبداع رابطا الأدب بالطبيعة والإنسان بالدين والفن بالتاريخ. ويرى أن الإبداع يقوم على عناصر أساسية تتمثل في الإنسان والطبيعة والدين، وهذه العناصر الثلاثة ارتبطت لديه إلى حد كبير بفكرة الشرق فكتب يقول: «بغض النظر عن عدم تكلل الحملات الصليبية بنجاح، إلا أن الشرق بقى ولأمد طويل في عيون الشعوب، أرض الديانات والمجد: والكل يطمح لتكحيل عينيه بشمسه الرائعة، ونخيله وصحاريه، حيث يرتاح الكفرة تحت ظلال الزيتون التي زرعها بلدوين، وهضاب عسقلون التي تحفظ معالم وآثار غوتفريد البيونى، وتانكريد، وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد، والقديس لويس»[14]. هذا وقد ضمن كتابه، الأسس الأولى لنظرية اللون في المنظر الطبيعي رابطا الدرجات في المقامات اللونية بتغيير حركة الشمس وسط النهار وبعلاقة الضوء باللون وتغييراته وتموجاته في المنظر الطبيعي التي عمل بأصولها الرومانسيون الإنكليز رواد فن المنظر الطبيعي

(كونستابل لاورنس، تيرنر، فيلدنغ وغيرهم) الذين استقى منهم ديلاكروا أسس نظريته اللونية لاحقا). وفى كتابه «عبقري المسيحية» رمم شاتوبريان النسق القوطى المسيحي وأعاد الاعتبار للمجد المسيحي الغابر المتمثل في الحملات الصليبية فكتب يقول في كتابه «عبقرية المسيحية» «إن التاريخ المعاصر يحمل في طياته ملحمتين شعريتين يجدر استلهامهما هما: الحملات الصليبية، وافتتاح العوالم الجديدة»[15]. رابطا الإبداع بالعودة إلى «الشاعرية التاريخية» أي إلى التاريخ الذهبي المسيحي المتوسط والإقلاع عن التقاليد الفنية القديمة الكلاسيكية، بشق طريق جديد»[16] عبر الشرق مهبط الوحي والإلهام، وبالدعوة المبطنة إلى حروب صليبية جديدة لفتح الشرق. وقد شكلت رحلة شاتوبريان أوحى الشرق عام 1806- 1808 نقطة البدء إلى افتتاح الطريق إلى الشرق أمام الرومانسيين الفرنسيين، حيث نشرت رحلته هذه عام 1811 متضمنة وصفا للآثار والطبيعة والإنسان والرحلات التي قام بها الرحالة منذ أقدم العصور مؤكدا ضرورة زيارة الشرق كأحد مصادر الوحي والإلهام الديني والفني إلى هذه المرحلة ظهرت ترجمة «الكوميديا الإلهية» أوحى الفرنسية عام 1813 كما ظهر العديد من كتب تاريخ القرون الوسطى والحملات الصليبية وفى سياق تطور وازدهار علم التاريخ إلى فرنسا آنذاك نخص بالذكر (لا كريتيل، سيزموندى، لوتيه، وميشو)[18] فهم أوائل المؤرخين الذين حاولوا إعطاء صورة حية لماضي بلادهم. كما شهدت هذه المرحلة تطوره «علم المصريات» ونشاط البعثات العلمية والأثرية المستمرة إلى الشرق. وخصوصا بعد اتفاقية التعاون التي وقعها محمد علي باشا مع فرنسا بشأن التعاون فيما بينهما، ففتحت الطريق مجددا أمام الفرنسيين لزيارة الشرق، الذي سرعان ما اتضح لهم أنه مهد المسيحية وأسبانيا الإسلامية وأغاني التروبادور وأعمال رولاند البطولية، والجانب الأسطوري من الحملات الصليبية. إن تطور علم التاريخ الآنف الذكر قاد المؤرخين الفرنسيين إلى التوغل إلى أعماق القرون. ولم تعرف ألمانيا ولا إنجلترا هذا الاهتمام والميل إلى التاريخ الذي عرفه الرومانسيون الفرنسيون، نظرا لارتباط مصالح فرنسا بالشرق، وشهدت فرنسا إلى عصر الإصلاحات انتشارا واسعا لأشعار غوته وأشعار بايرون الرومانسية والذين يشكل الاستشراق بالنسبة لهما جزءا لا يتجزأ من نظريتهما إلى الأدب. واعترف

الرومانسيون أنفسهم بذلك، بقولهم «كانت تزحف علينا من الشرق الذي لم يصبح بعد المكان المشترك إلى الأدب قصائد بايرون «القرصان»، لورا»، «الكافر» «مانفريد» «دون جوان» «بيللر»، وكم بدا لنا هذا جديدا ونضرا لشدة تألق تلك الألوان الشرقية الزاهية، وعمق سحرها، وحلو مذاقها، [19]. لقد لقي شعر بايرون رواجا في فرنسا لقربه من الروح الفرنسية الثورية ولتمرده على النزعة المحافظة الإنكليزية، ولتغلب عبادة الطبيعة على أشعاره، ولإعجابه أيضا بنابليون. ففي عهد الإصلاحات لم يكن في فرنسا آنذاك شاعر كبير معرف به. إذ كان شاتوبريان مشغولا بالسياسة ومنصرفا عن الإبداع، بينما لم تظهر بعد جماعة الفنانين والأدباء المرموقين أمثال لامارتين، ودى فنينى، وميريمية، وهيجو، لذا تركز الانتباه في عهد الإصلاحات على بايرون وغوته بشكل أساسي حيث ألهمت أعمالهم العديد من الفنانين التشكيليين. فقد كتب ش. نودييه في مقدمته لترجمة قصائد بايرون يقول آنذاك: «إن دوره عظيم في التلاحم الثوري للأمم المختلفة وفى التقارب بين الآداب العالمية لأنه كتب عن حياة جميع العصور، والشعوب»[20]. وإذا كان الرومانسيون الألمان قد «قدموا النظرية الرومانسية للفرنسيين[21]» حيث حاول الفرنسيون آنذاك-على حد تعبير غوته-«أداء الدور الذي لعبه الرومانسيون الألمان في سبعينيات القرن الثامن عشر»[22]. فان أ ثر الفنانين الرومانسيين الإنجليز قد اتسم بأهمية كبيرة بالنسبة إلى الفن التشكيلي. فضلا عن أثر الأدب فقد تميزت هذه المرحلة بالانفتاح على إنكلترا في الوقت الذي ى كان فيه فن التصوير الإنكليزي قد حقق ثورة فنية هائلة على صعيد تطور اللون وتنوع أشكال التعبير خصوصا في فن المنظر الطبيعي. كما اتسم بأهمية بالغة قدوم عدد من الرسامين الإنجليز إلى فرنسا: حيث جاء برننغثون في عام 1816 إلى باريس والأخوان فيلدنغ «اللذان ربطتهما، أواصر صداقة مع جيريكو وديلاكروا. وغيرهما. وبفضل ذلك استطاع الفنانون الفرنسيون الاطلاع على شتى منجزات فن التصوير الإنجليزي. مثل التقنية الجديدة في التصوير-بالألوان المائية، ونظرية التدرجات اللونية. واتسمت بدلالة بالغة في هذا لوحات كونستابل التمهيدية المأخوذة عن الطبيعة التي تتميز بالمهارة في تصوير السماء المتغيرة، وتأثيرها على التناغم اللوني العام، والسعي إلى تصوير أوضاع الطبيعة المتغيرة

بواسطة الألوان، كما استعار التصوير الزيتي الفرنسي من الإنجليز-علاوة على الاكتشافات اللونية والموقف الرومانسي من الطبيعة، الحيوية والصدق والعفوية بنقل الوضع الانفعالي للطبيعة أي كل ما كان يعبر عن الحالة الرومانسية للروح»[23].

إذا على أعتاب مرحلة جديدة من تاريخ المدرسة الفنية الفرنسية أي بعد سقوط الإمبراطورية الأولى ورحيل بونابرت عن سدة الحكم وبعد أن بدأت معالم أزمة فنية جديدة تمثلت في أزمة مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة بوجه خاص بعد رحيل دافيد من فرنسا عام 1814 إلى بلجيكا- وكان لا بد من مخرج لاسيما وأن«الأدب قد غدا في تلك الفترة تافها وعديم اللون، ولم تكن حال فن التصوير بأفضل منه فقد عرض آخر تلامذة دافيد لوحات ضئيلة القيمة، رسمت بموجب المعايير اليونانية والرومانية القديمة. واعتبرها الكلاسيكيون من آيات الفن، لكنهم كانوا يتساءلون رغم إرادتهم أمامها. مغطين أفواههم براحات أيديهم»[24] كتب تيوفيل غوتييه مؤرخا هذه الحقبة من تاريخ فرنسا:

فمن ناحية استنفد النسق الكلاسيكي السائد إمكانياته الإبداعية وأخذ يكرر نفسه مبتعدا عن التطلعات الروحية للفرد والمجتمع. ومن ناحية أخرى انفتحت أبواب فرنسا على أوروبا وثقافاتها والشرق وعوالمه. وكيفما اتجه الفنان الفرنسي نراه وجها لوجه مع ينابيع إبداعيه خاصة ومتميزة تحرك الروح وتمتع العين وما نقصده الأدب الرومانسي الألماني والأدب والفن الإنكليزي وتطور علم الآثار وعلم التاريخ والأدب المقارن. وما تغص به متاحف باريس من آيات الفن العالمي التي نهبتها جيوش بونابرت من إيطاليا عام 1796 ومن أسبانيا ومن الشرق وقد أصبح«اللوفر في ذلك الحين متحف المتاحف في أوروبا [25]». وقبيل الدخول في صراع مع المدرسة الكلاسيكية الجديدة اطلع الفنانون الشباب الفرنسيين على جميع مدارس التصوير قديمها وحديثها. وصار الجيل الجديد من الفنانين يستنسخ في المتاحف اللوحات الشهيرة لفناني البندقية وفلاندريا وهولندا وفناني عصر الباروك والروكوكو الفرنسيين (بعد أن تم تأميم التحف واللوحات الفنية التي كانت في حوزة النبلاء والقصور الملكية وباتت ملك الدولة) إذ تهيأت تربة خصبة لإبداع جيريكو وديلاكروا وبونثغتون وأري شيفر، وشامارتان وقرنيه وبولونجية

أي الجيل الأول من الرومانسيين على صعيد التقنية الأسلوبية واللونية. فتفتحت أمامهم كل السبل لشق منحى إبداعي جديد قادر على التعبير عن روح العصر وعن هموم الفئة الاجتماعية الثالثة التي تشكلت عهد ذاك والتي لم يكن بوسعها إدراك العديد من الأفكار والرموز المميزة للنزعة الكلاسيكية الجديدة وما تتسم به من مجازية في أسسها «الميثولوجية اليونانية والرومانية» التي تتطلب تربية ومعرفة بالميثولوجيا القديمة والتي كانت حكرا على الأرستقراطية في العهد الملكي. لذلك فإن هذا الواقع الاجتماعي ساهم في انتصار تيار الفنان غرو في كسره التقاليد الكلاسيكية الدافيدية من حيث المضمون ونزوله لد الواقع، والارتقاء بهذا الواقع إلى التاريخ، قد فرض نفسه ومتطلباته وذرفه لأنه شكل أغلبية جمهور الصالونات الفنية. فالثورة الفنية المتمثلة في غلبة اللون على الخط، والواقع الحي على التقاليد الجامدة، التي حققها غرو قد ساهمت في وضع حجر الأساس للرومانسيين الرواد من جيل عهد الإصلاحات. وفيما يتعلق بالمضمون فإن التناقض في شخصية الفنان وطموحاته قد انتقل إلى الفنانين الرومانسيين بعد إقصاء بوبنابرت عن الحكم على الرغم من كل ما أنزله بونابرت في الحركة الفنية من قولبة «وأدلجة» وقيود سياسية وعسكرية لم تخدم أفكار الثورة بقدر ما خدمت سلطويته وشخصيته، فإن بونابرت بعد رحيله من الحكم بقى في عيون الفنانين الفرنسيين الرومانسيين الشباب رمزا للبطولة والمجد والعنفوان. هذه المفارقة التي تسترعى الانتباه قد أشار إليها الفيلسوف الألماني أ. شفيتسر في كتابه «الثقافة والأخلاق» قائلا: «نحن أبناء الرومانسية إلى حد كبير وأكثر مما نظن. وتبدو لنا حجج الرومانسية ضد نزعة التنوير ذات أهميه حيوية بالنسبة لجميع العصور، وتبدو كمذهب يقابل العقيدة التي تسعى إلى تكريس الذات المنطقي البحت. ونحن نرى في هذه العقيدة مسبقا انتصارا للنزعة الذهنية المملة والأفكار التافهة حول المنفعة، والتفاؤل السطحي ونحن نعتقد أن هذا يقضى على روح العبقرية والإبداع الحي في الإنسان [26]». إذ الشروع نحو إبداع حيوي يستلهم روح العصر وهموم العصر ضد القوالب المثالية التي نادى بها أعلام التنوير والتي كرسها دافيد وأثبتت فشلها بعد فشل التقاليد الديمقراطية التي نادت بها الثورة وما حل من مآس وهزائم بالشعب الفرنسي والأوروبي

بعد الثورة وإبان حكم بونابرت خلق ازدواجية إن لم يكن تخلخلا في شخصية الفنان الفرنسي وإحساسا بالعجز عن إمكانية المشاركة في تطبيق المثل الإنسانية التي نادى بها المتنورون. وإن كان بونابرت قد كرس علاقة جديدة بين الفنان والمؤسسات الفنية (أي أكاديمية الفنون) تختلف من حيث الأيديولوجية عن النظم السياسية السابقة غير أنه قرب الفنانين وإبداعهم من الشعب عن طريق المتاحف والمعارض والجوائز، ولما عاد النظام الملكي من جديد ورحل دافيد بقى غرو وجيروديه وجيرار وكارل قرنية وغيرهم ضمن الأطر الكلاسيكية التي بات من شأنها أن تمجد العائلة المالكة من خلال الميثولوجيا القديمة. لذلك ارتبطوا من جديد بعلاقة تبعية مع الأكاديمية وباتوا يمثلون التيار التقليدي التكراري الجاف قياسا على طموحات الجيل الناهض من الفنانين الفرنسيين الذين انفتحوا على ما يدور في إنكلترا وألمانيا من تيارات متمردة على الواقع، إما بالعودة إلى الذات أي الروح الإنسانية وخباياها (الأدب الرومانسي) وإما باللجوء إلى الدين كجماعة «الرافائيليين» أو «النازاريين».

الموتيف الشرقي ما بين الأعوام 1815- 1824. أ. فوربان. وهوراس فرنيه، وتيودوز جيريكو.

على أعتاب مرحلة جديدة من حياة الفنانين الفرنسيين في بداية القرن التاسع عشر، وقبيل احتدام الصراع بين رواد الرومانسية وإعلام المدرسة الكلاسيكية الجديدة. مر الفن الفرنسي في فترة اتسمت بالركود الإبداعي وبمرحلة البحث عن الذات، وعن مخرج نحو آفاق جديدة. وقد سجلت هذه المرحلة من عام 1815 وحتى صالون عام 1824 إرهاصات في الاستشراق الرومانسي لفن التصوير تمثلت في أعمال كل من جيل أوغست روبير وأ. فوربان. وهـ. فرنية. وتيودور جريكو رائد الرومانسية الفرنسية الذي لم يحالفه القدر لكي يتابع ما بدأه حيث توفى في عام 1824 في قمة عطائه الإبداعي. بينما قيض لديلاكروا الشاب مضد صالون عام 1824 أن يخوض «المعركة الرومانسية» بمفرده مكملا رسالة جريكو في التمرد على السائد المتسم بالجمود، معلنا ثورة في الشكل وفى المضمون. وتأريخ الاستشراق الرومانسي من المفترض أن نبدأ به منذ صالون عام 1824 نظرا لظهور أولى لوحات ديلاكروا المستوحاة من الشرق والتي تضمنت الثورة على المدرسة

الكلاسيكية وفتحت الباب واسعا «لمعركة رومانسية» خاضها مجمل الرومانسيين الفرنسيين في الأدب والفن طيلة العشرينيات. وبما أن منهج البحث الذي يحكم بنية هذه الدراسة يقوم على أسس الطرائقية التاريخية. وسعيا في رصد المنظومة الايقونغرافية للاستشراق الرومانسي، لا بد لنا قبل البدء بالحلقة الرئيسية للاستشراق الرومانسي في فن التصوير المبكر أي إبداع ديلاكروا (الشخصية الرائدة والمؤسسة) أن نلقى نظرة على المرحلة الأولى من عهد الإصلاحات أي منذ عام 1815 حتى 1824 عبر أعمال بعض الفنانين ذات الموضوعات الشرقية والتي عرضت في الصالونات الرسمية طيلة هذه الفترة.

في صالون عام 1819 شاهد الجمهور الفرنسي لوحات. ف. فوربان الذي كان قد زار مصر وسورية وفلسطين ولبنان في مهمة رسمية لشراء التحف الفنية الشرقية من أجل عرضها في المتاحف الفرنسية (حمل فوربان في رحلته هذه كتابين: الأول كتاب فيفان دينون «رحلة إلى مصر...» والثاني كتاب شاتوبريان «من باريس إلى القدس»). وترك كتابا مزدانا بصور الأماكن التي زارها في الشرق والخرائط الجغرافية والطوبرغرافية، ويلاحظ أن فوربان كان يبحث عن شرق فيفان دينون في مصر، وشرق شاتوبريان في فلسطين. وما سجل من انطباعات وآراء وخواطر حول هذه المناطق وطبيعتها وآثارها وأخلاق شعوبها وعاداتهم كانت صدى واضحا لما ورد في كتب دينون وشاتوبريان. واقتصرت على عدد كبير من اللوحات التمهيدية والرسوم التخطيطية والمائيات التي قدمت مادة حية وغنية عن عالم الشرق للفنانين الفرنسيين من تلك الحقبة. وأكثر أعماله الإستشراقية التي أثارت اهتمام الجمهور آنذاك لوحة «بورترية شخصية للفنان بزي المماليك أمام منظر طبيعي في الصعيد، 1818، باريس، مجموعة خاصة «شكلت هذه اللوحة الصورة الأولى لفكرة شاتوبريان الإستشراقي. حيث حاول الفنان فوربان أن يحقق دعوة شاتوبران إلى ابتكار ثورة إبداعية على التقاليد الكلاسيكية سواء في سيطرة اللون، وإدخال المنظر الطبيعي، والعمارة التاريخية (الأطلال)، وحتى في العلاقة «بالأنا» الشخصية، الذات الرومانسية والتأكيد على خصوصيتها، وأهميتها، وانسيابها مع الطبيعة وذلك من خلال الموتيف الشرقي. أي ثنائية الذات الرومانسية الغربية وعالم الشرق مهد الوحي

والإلهام. فبدا الفنان في هذه اللوحة بصورة فارس شرقي. ممتطيأ صهوة جواده، باللباس الشرقي (التركي-المصري) وعلى رأسه الطربوش. بينما تبدو من خلفه أطلال معبد الأقصر الشهير، وتشمخ في القسم الأيمن من اللوحة الأعمدة المصرية القديمة المزدانة بالمنحوتات والنقوش الفرعونية، ويحمل هذا البورترية في ذاته محاولة رومانسية لرؤية الذات (في فن البورترية) ولرؤية الشرق كعالم له قوانينه ومعاييره الجمالية والروحية. ومن حيث الشكل حاول فوربان أن يمنح فضاء اللوحة مناخا لونيا شرقيا. فاستعمل مبدأ التناقض اللوني في الجزء الأمامي أي في صورته الشخصية (تجاور اللون الأحمر في الملابس واللون الأزرق القاتم للجواد) بينما منح الجزء الخلفي Fond أي المنظر الطبيعي غلالة شفافة من اختلاط الألوان الصفراء والفضية طامحا بذلك إلى نقل لون الصحراء المصرية، وما يتحقق من تفاعل بين لون الرمل الملتهب بحرارة الشمس، وبما أن فوربان ابن المدرسة الأكاديمية الكلاسيكية (عمل مع دافيد فترة ومع دينون فترة أخرى) فان مهارته اللونية لم تتعد حدود المحاولة. إذ بقى أسير الرؤية الكلاسيكية لسيطرة الخطوط على الجزء الأول من اللوحة (أي صورته الشخصية) بينما أدخل اللون الأحمر الصارخ (تمثلا بانطوان غرو) ضمن مساحة الخطوط. ولتغطية عجزه في تصوير حالة الطبيعة بتضافر عناصر الهواء، والشمس، والأفق، والعمارة. (وفق المبدأ الرومانسي للمنظر الطبيعي الذي عمل كونستابل وتيرنر ونادى به شاتوبريان في فرنسا) وما ينتج عنها من تدرجات في النغم اللوني المميز لمناخ الشرق لجأ فوربان إلى تشكيل غلالة شفافة تشبه الحالة الضبابية التي تميز المنظر الطبيعي في بلاد الشمال (وخاصة في المنظر الرومانسي الإنكليزي). فضلا عن عدم واقعية هذا المناخ اللوني الذي تظل من خلفه الطبيعة والعمارة الشرقية وكأنها سراب، لاختفاء الحدود والخطوط الحادة كتلك التي ميزت الجزء الأمامي أي تفاصيل صورته الشخصية على الحصان. فبدت هذه اللوحة عبارة عن «مونتاج» بدائي أو محاولة توليف بين الأنا الغربية (الفنان الرومانسي الفرنسي) وعالم الشرق بأزيائه وطبيعته، وعمارته، ومناخه. وبدل أن يذوب الرومانسي كذات في الطبيعة، أو يترك للطبيعة أن تعبر عن حالته الداخلية: روحه، شخصيته. تبدى في مضمون اللوحة حالة اصطدامية لمفهومين:

الشرق (الأبدي، الروحاني المتمثل في العمارة المصرية القديمة) والغرب (الفنان فوربان الطامح للاستعراضية، والأبهة، والخلود المظهري). هذه الحالة التناقصية نشأت من تجاور عالمين، غريبين عن بعضهما البعض، الغرب والشرق القديم والمعاصر. لن الأسس التكوينية لمهارة فوربان والتي هي أكاديمية «سواء من حيث التقنية والرؤية الرومانسية كما يجب أن تقوم عليه. فالبورترية كفن وفقا للمفهوم الرومانسي هو حالة تعبير عن العالم الداخلي من خلال الصورة الإنسانية. بينما فوربان في لوحته الشخصية هذه، ركز على تفاصيل العالم الخارجي (الأزياء، الجواد، العمارة) ووضع جل همه في تصوير مظاهر الشرق: رموزه وليس دلالاته. دون أن يستعمل الوجه (مرآة العالم الداخلي) كأداة تعبير في فن البورترية وهو بذلك أقرب إلى فناني القرون السابقة: الباروك، والروكوكو وفن الإمبراطورية وهنا يبدو متأثرا إلى حد كبير بنمط البورترية الذي كرسه غرو نقلا عن فن المنمنمات الإسلامية حيث كان يصور الشخص ممتطيا جواده رمزا للقوة، والعظمة، والأبهة، والحيوية (على سبيل المثال بورترية الأمير يوسويوف 1810 بريشة انطوان غرو). من الناحية الإستشراقية لم يلج فوربان عالم الشرق من داخل بناه الجمالية والروحية، فاقتصرت رؤيته للشرق على الصورية، والمظهرية، والاستعراضية. كما بقيت صورة الشرق «ديكوراتيه» أو تزيينية وفي حالة تنافر واضح مع نمط رؤيته لذاته وللشرق، نتيجة الهوة بين الجزء الأمامي أي صورة الفنان الشخصية والجزء الخلفي: عالم الشرق، ضمن علاقة تقنية بالتصنع وخالية من العفوية.

أنجز فوربان إبان رحلته عدة لوحات زيتية ومائية مفعمة بتلاعب الألوان والظلال، وفي عام 1817 رسم مائية (اكواريل) بعنوان «عرب فوق خرائب عسقلان» (هذه اللوحة كانت بلا ريب تعتمد على تصوير الطبيعة التي وصفها شاتوبريان في كتابه «رحلة من باريس إلى القدس») وهو هنا ينظر الحد طبيعة فلسطين بعين كاتبه الأثير ويسجل باللون والخط ما سجله شاتوبريان قبله بالقلم في رحلته عام 1806. حيث يعتبر «البطل» الحقيقي في هذه اللوحة بقايا المعبد في مدينة عسقلان الفلسطينية وليس الإنسان. وحاول الفنان-بألوان شفافة خفيفة، أنعشت بعدة لمسات من الألوان الدافئة (الأحمر خاصة) في ملابس العرب الجالسين تحت ظلال المعبد-أن «يعيد»

حرفيا كل ما يراه، محاولا التركيز على اللون والتخلص من الخطوط الحادة، وقد برز تواصل الإنسان بالطبيعة والعمارة الموجودة على أرضها، وهنا تظهر ملاحظة هامة بالمقارنة مع لوحته الأولى «البورترية الشخصية» وهي أن الفنان أبرز نفسه في حجم أكبر بكثير من نسبة حجم الإنسان إلى حجم المعابد المصرية القديمة، مقللا من قيمة «الآخر»، مؤكدا قيمته الذاتية. بينما في لوحة عرب فوق خرائب عسقلان «تبدو الصورة معكوسة تماما حيث يبدو حجم العمارة (التي هي صليبية أساسا) أكبر بكثير من حجم الإنسان ابن الأرض. كما أن الطبيعة ذاتها اتخذت معاني مختلفة في كلا اللوحتين. ففي الحالة الأولى يبدو وكان الفنان المتطى صهوة جواده من حيث اللون، والوضع، وأسلوب تركيبة اللوحة في علاقة غامضة مع المنظر الطبيعي الخلفي. أما في الحالة الثنائية فليست هناك علاقة انفصام أو مواجهة بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والعمارة، فيبدو الانسجام واضحا بين أزيائهم وعمارتهم والتصاقهم بوضع خاص وكأنهم نابتون منها ومنزرعون فيها.

كما أن وحدة الألوان ولعبة الضوء والظل، تؤكد وضوح الهارمونية بين كل أجزاء عالم الشرق. بينما يقف الضباب حاجزا بين الفنان الغربي والعمارة الشرقية خلفه في اللوحة السابقة. إن فكرة ربط الإنسان بالآثار المعمارية في المنظر الطبيعي موجودة في أعمال جميع الفنانين الإستشراقيين. غير أن تغير طابعها وإبعادها كان يتغير وفقا لطريقة التعبير الفني لهذا الفنان أو ذاك أو لهذه المدرسة أو تلك. وفن العمارة لدى الرومانسيين ينطق بدلالات متعددة منها الجمالية ومنها الأخلاقية ومعها السيكولوجية. وأحيانا كثيرة تدخل العمارة بنية اللوحة الرومانسية بوصفها مسرحا للحدث تنطق حينها بالدلالة على المكان. وغالبا ما تدخل العمارة المحلية (أي أسلوب العمارة السائد) التاريخية كأطلال المعابد والرسوم الدارسة، والقلاع والمساجد، والكنائس لترمز إلى البنية الثقافية أو الحضارية التي ينتمي إليها الحدث أو البطل. فمن أفضل فوربان أنه خلق صورة تمايز العمارة الشرقية (الفرعونية، والإسلامية، والمسيحية) وفي لوحته «الاستيلاء على قصر الحمراء» 1822، متحف غران اكس أن بروفانس) التي تمثل مشهد استيلاء غونزال على قصر الحمراء في غرناطة في عهد الريكونكوستا أي

تحرير أسبانيا عام 1492.

كان فوربان قد رافق الجنرال جينو في حملته على أسبانيا عام 1807 حيث تسنى له التعرف عن كثب على العمارة الإسلامية الأسبانية وقد أنجز بعد هذه الرحلة عدة لوحات حول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام والعرب ففي عهد الإصلاحات وحين أخذ علم التاريخ يفتح عيون الفرنسيين على ماضيهم دخلت أسبانيا حيز اهتمام الفرنسيين ليس فقط بوصفها أحد المراكز التاريخية لثقافة القرون الوسطى وإنما أيضا للروح الشرقية التي تميز ثقافتها وعمارتها وأدبها وفنونها). غير أن تناول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام يعد صدى مباشرا لفكرة نهضة الشعور الديني بعد فشل مبادئ الثورة الفرنسية ولعودة الملكية والكنيسة إلى السلطة. ومن حيث الشكل فإن فوربان قد ركز من جديد على العمارة كمسرح للحدث التاريخي. سائرا بذلك على نهج غرو في لوحته «المصابون بالطاعون في يافا» من حيث تقسيم بناء اللوحة إلى جزأين. يدور الحدث في داخل قصر الحمراء الذي يمثل الطراز المعماري الإسلامي، في الجز الأول يتجمع عدد من الشخصيات (كما في لوحة غرو المذكورة) وتتوزع الشخصيات تدريجيا نحو الجهة اليسرى حيث يبدو العرب مطأطئي الرءوس، دلالة «الاستسلام» و«الخضوع» بينما يقف في الجهة اليمنى أفراد الجيش الذي حرر القصر باعتزاز بملابسهم ودروعهم اللماعة وعلى رأسهم فونزاك. يدور الحدث في جو مأساوي تسيطر عليه الظلمة بينما يطل القصر في الجزء الخلفي من اللوحة على إيوان يبدو فيه منظر طبيعي خلاب. لقد سيطرت العمارة كعنصر طاغ على تركيبة البناء العضوي العام للوحة ليحمل الدلالة ليس فقط على المكان (أسبانيا) وإنما لينطق أيضا بمفهوم «الزمان» القرون الوسطى من خلال نمط الطراز المعماري الشرقي إن ربط الطراز المعماري بالحدث في اللوحة التاريخية لم يخرج عن إطار اللوحة التاريخية الكلاسيكية كعنصر فني ناطق بالدلالة على «المكان» و«الزمان» وبما أن الفهم التاريخي للعمل الفني يتطلب الدقة في نقل اللون المحلى لكل ما يميز الطبيعة والإنسان والبيئة. هذا الفهم للتاريخي كرسه الرومانسيون في أعمالهم (الشعر التاريخي، والرواية التاريخية، واللوحة الزيتية التاريخية). ففي فن التصوير انعكست التغيرات التي طرأت على الفهم الرومانسي للتاريخ من حيث ربط

الإنسان بنتاجه الروحي. وباستخدام العناصر الممثلة لثقافته وحضارته في المرحلة التاريخية المحددة. وعملية ازدهار علم التاريخ في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا وتبلور الوعي القومي والتاريخي المرتبط لدى الفرنسيين بالقرون الوسطى والحروب الصليبية. فإن الرومانسيين حاولوا في فهمهم للأزمات السياسية والاقتصادية المعاصرة أن يربطها بحالة الانتعاش التاريخية التي أصابت أوروبا من جراء نتائج الحروب الصليبية، أي نقل حلبة الصراع من الساحة الأوروبية (التي كرسها بونابرت في حروبه الأوروبية) إلى الشرق. ومن هنا نرى أن الذاكرة التاريخية ارتبطت لديهم بالحنين إلى القرون الوسطى-العصر الذهبي للمسيحية، والشرق أرض الخيرات والإلهام. غير أن الرومانسيين تخطوا الفهم السياسي الاقتصادي للعلاقة بالشرق والذي ساد لوحات فناني عصر الإمبراطورية. لقد ربط بعض الرومانسيون بين الفهم الديني في القرون المتوسطة للشرق أي استعادة مقولة التناقض بين (الإسلام والمسيحية) وبين الطموح للسيطرة الاستعمارية السياسية والاقتصادية والثقافية. إن إحياء الشعر الديني في فرنسا آنذاك أيقظ كل تاريخ العلاقة بالشرق في أذهان المثقفين وأستعاد المؤشر الديني-الذي غاب منذ أواسط القرن الثامن عشر نسبيا عن فن التصوير-موقعه إلى جانب السياسي. لذلك ظهر في هذه المرحلة العديد من اللوحات التاريخية التي تصور تاريخ القرون الوسطى، وتؤرخ «المعارك» المعاصرة، و«الحروب» و«انتفاضات» الشعوب مستندة على منطق التداعي التاريخي بين الشرق والغرب. كما أن الرومانسيين في لوحاتهم التاريخية الإستشراقية حاولوا ربط الواقع المعاصر بالتاريخ. والذي صور «الماضي» التاريخي لاستخلاص عبرة منه في سبيل النهوض بالواقع، أو الرمز إليه. وهذا الماضي الذي هو جمالي لأنه تاريخي، ولأنه «بعيد»، فهو في عداد «الحلم»، واستحالة التاريخ إلى مسافة زمنية حاول الرومانسيون تخطيها باستحضار صوره وأفكاره، لطمأنة الروح العطشى إلى تخطى الواقع إما إلى الماضي «التاريخ» وإما إلى المستقبل «الحلم». وعاش الرومانسيون بين نافذتين مفتوحتين إحداهما على الماضي، والثانية على المستقبل. فتأرجحت العين الرومانسية بين ثنائي التاريخ والحلم. وإذا كان فوربان قد ركز في لوحته التاريخية على أمجاد أوروبا الغابرة في الشرق بتطلعه الحد «الوراء» فإن

هوارس فرنيه الشاب تطلع الحد «الإمام» ممجدا انتصارات محمد علي باشا الذي غدا حديث فرنسا على مدار 40 عاما، بداية هـ. فرنية الفنية في حقل الاستشراق من خلال لوحة «مذبحة المماليك، 1819»، متحف مدينة نانت. فرنسا ربطت اتجاهه الفني والإيديولوجي بمجلة السياسة الفرنسية الأكاديمية الرسمية على مدى نصف قرن تقريبا. ففي بدايته الفنية امتداد لما كرسه فنانو حملة بونابرت على الشرق وعصر الإمبراطورية، واستجابة للأهداف السياسية الفرنسية في الشرق، وتحقيقا لدعوة شاتوبريان ومدام دي ستايل إلى التخلي عن المثل الأعلى اليوناني-الروماني للمدرسة الكلاسيكية، والاستعاضة بالموضوعات الحية والمؤثرة المستلهمة من الشرق. إن عصر الإصلاحات الذي دخل في معاهدة تعاون وتحالف مع حاكم مصر محمد علي باشا. نقل العلاقة الرسمية بالشرق إلى حالة نوعية مختلفة تماما عن سابقتها. حيث لأول مرة تدخل صورة قائد شرقي ايقونغرافية اللوحة التاريخية بمجمل معاييرها ودلالاتها، وقوالبها الشكلية والمضمونة.

فالبناء العضوي العام لتركيبة اللوحة التي تمثل محمد علي باشا جالسا على شرفة قصره في القاهرة أمامه النرجيلة ويحيط به خدمه-وحراسه بينما في تلك اللحظة تدور رحى المعركة بين جنوده وأعيان المماليك الذين دعوا إلى وليمة عشاء في قصر القلعة وهناك تم البطش بهم غدرا في ممر القلعة. قسم هوراس فرنيه بناء الحدث إلى جزأين: الجهة اليسرى تمثل محمد علي باشا على شرفة قصره وخلفه برج القلعة، بينما في الجهة اليمنى تشاهد صورة المعركة بين جنود محمد علي والمماليك. ومن الناحية التقنية فإن بناء اللوحة على النسق المذكور خال من الواقعية والمنطق في فهم الحدث التاريخي وفي عملية تمثيله أو تصويره. فالحدث لم يتم في مكان واحد. أي أن تجاور المعركة ومكان جلوس محمد علي باشا في قصره هو وليد المخيلة التاريخية وهو وليد تصور الحدث وليس تسجيلا له. فضلا عن استحالة تجاور الوسائل التعبيرية التي مثل بها «الحدث» التاريخي. إذ يبدو محمد علي باشا قويا، هادئا، متماسكا، وغير مبال بما يجري عن يساره من قتل وإطلاق نار من البنادق التي في أيدي الجنود. حيث صوره الفنان متكئا إلى برج القلعة ناظرا إلى الأمام وليس إلى الحدث الذي يدور على مقربة منه إن لم يكن على مرمى بصره. هذا الخطأ التقني في بناء

الحدث التاريخي هو وليد عدم المهارة التقنية، وفقر المخيلة ومباشرة اللغة الفنية إن لم يكن فطرتها التي تسئ لسياق بناء الحدث ولمضمونه. وهذا الخلل في اللغة الفنية لدى د. فرنيه ناجم عن عجزه الإبداعي، وإخفاقه في التوليف بين عناصر «المكان» و«الزمان» التاريخيين اللذين من المستحيل توليفهما (حالة السكون في شخصية محمد علي باشا، وحالة الحركة ومنظر القتل قرب مجلسه تماما). لقد حاول فرنيه نهج المسار الذي بدأه غرو في اللوحات التاريخية التي تمثل (المعارك، من حيث تقسيم الحدث إلى جزأين في بناء اللوحة، وملء الجزء الخلفي«Fond> بأنماط العمارة المحلية والمناظر الطبيعية (قلعة محمد علي باشا، النخيل، مآذن الجوامع ذات الأسلوب المعماري المملوكي المميز) غير أن أدواته التعبيرية لم تستطع أن تكون على مستوى تقني، وتخيلي كالذي تمتع به فنانو عهد بونابرت. وكل هذا يدل أيضا على أن الاتجاهات الفنية الإستشراقية في إبداع هذا الفنان سطحية، وتلفيقية، ومصطنعة، بالرغم من أن المواضيع الشرقية ستحتل مكانة هامة فيما بعد في حياته، غير أنها لا تعكس صورة حقيقية عن الشرق، وهو يتوق دائما في لوحاته ذات المواضيع التاريخية إلى بلوغ الصدق التاريخي للحدث في التركيز على المظاهر الاثنوغرافية الخارجية، التي تميز شكل شخصياته وأبطاله الشرقيين دون القدرة على الولوج إلى عالمهم الداخلي والتقاط الحيوية التعبيرية في ملامحهم وطباعهم. لذلك يركز جهده على الزخرفة والزينة، والأزياء، ومظاهر الطبيعة واستخدام الألوان الزاهية والبهيجة، وهذه اللوحة لم تحقق بعدا رومانسيا خالصا من حيث الشكل بل شكلت حالة نصفية لا هي رومانسية في أدواتها التعبيرية والفنية ولا هي كلاسيكية في بنائها النظري والتطبيقي. إن هذه اللوحة هي نقطة البدء لاتجاه رومانسي استعماري في الاستشراق تزعمه هوراس فرنية في الثلاثينيات من القرن الماضي بوصفه «المؤرخ» الفني لغزوات الجيش الفرنسي في الجزائر، ومثلت أعمال فوربان وفرنية في هذه الحقبة الاتجاه الرسمي «المؤسسي» لتصوير الشرق، لارتباطهما بعجلة المؤسسة الرسمية أي أكاديمية الفنون آنذاك. ففي محاولة كليهما لم يسجل على المستوى الإبداعي إضافة جديدة من حيث المهارة الفنية أو الرؤية التعبيرية، ولم يشكل استشراقهما السياسي «المؤدلج» سواء في اتجاهه إلى التاريخ (القرون الوسطى: العرب

وأسبانيا) أو في اتجاهه إلى الحاضر واحتمالات المستقبل في العلاقة بالشرق ومن الوجهة الفنية فإن الصورة الاستشراقية التي دارت في فلك المنظومة الايقونغرافية التي كرسها غرو وأقرانه من فناني عصر الإمبراطورية ولم تكن على مستوى الرؤية الفنية الشكلية التي حققها غرو، وإذا كان غرو قد حقق ثورة في اللون والبنى التركيبية لعالم اللوحة، فان فوربان وفرنيه في تاريخهما لصورة الشرق التاريخية أو المعاصرة، عجزا عن تقديم إضافة في تمثيل أو تصوير أفكار، ورؤى سياسية وتاريخية للشرق جديدة من نوعها.

ولا بد في معرض الحديث عن تطور الاستشراق في الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر من التحدث عن شخصية اوغست جيل روبير (المعروف باسم مسيو اوغست) وهو شخصية بارزة في الوسط الفني الفرنسي آنذاك ورسام، ونحات، وواحد من هواة جمع التحف الفنية والأزياء الشرقية وصديق معظم الفنانين بمن فيهم جيريكو وديلاكروا. وإذ نأتي على ذكره في سياق الكلام عن استشراق هذه الحقبة فليس لأن فنه هاما بذاته، بقدر أهميته من وجهة نظر تأثيره على الرومانسيين الشباب جيريكو وبوننغتون وديلاكروا وهوراس فرنيه. وغالبا ما يعتبر فن اوغست جيل روبر معالجة ظاهرية (خارجية) بأسلوب جذاب (Pitirosque)، حيث يولى الاهتمام الرئيسي إلى تضاد وتباين الألوان، والسحنة (عل سبيل المثال رسم امرأة زنجية وأخرى شقراء) والتضاد في الأوضاع (Poses) الشخصيات والنزوع نحو الغرابة في تصوير «الحريم»، و«العاريات»، هذا النوع الفني أي «العاريات» الذي عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر في فن تتيان، وفيرونيز، وعرف تألفه في القرن الثامن عشر «عصر الركوكو» وبخاصة، أحيى موضوعاته أوائل القرن التاسع عشر الفنان ج. ا. أنغر في لوحيته «الجارية المستلقية» و«الجارية الصغيرة» 1814، اللوقر باريس).

إلا أن أنغر اكتفى بالديكور الشرقي في بناء اللوحة (الأزياء، السجاد، الستائر، الأواني النحاسية، ريش النعام، الأقمشة الشرقية ذات الرسوم والخطوط الشرقية) أي كل ما يمنح «المكان» لمسة أرابسك. وقد بقى المشكل الانثي والخصائص التشريحية للجسد أوروبية. بينما لوحات أ. روبير المنجزة بالباستيل والألوان المائية ورسومه وتخطيطاته تريبة من لوحات لانكريه

وفان لو: النساء الشرقيات بأزيائهن الفاخرة، وعلى رءوسهن العمائم والحلي، الجالسات والمستلقيات على الأرائك في غرف ينطى جدرانها السجاد والستائر الزاهية الألوان. بالرغم من تأثر أوغست بفناني الروكوكو في تناول موضوع «الجواري» الحريم و«العاريات» غير أنه يعتبر أول فنان تناول موضوع «العارية» الشرقية في تصوير دقيق للخصائص الاثنينية لكل امرأة. إن رؤية الفنان اوغست الحسية للشرق وتركيزه على نوع «العاريات» و«الجواري» في لوحاته المستقاة من عالم الشرق، تعتبر امتدادا لرؤية الروكوكو الاستشراقية وتمهيدا لرؤية رومانسية لعالم المرأة بشكل عام، وليس لعالم المرأة الشرقية أي الجزء المقدس من حياة الرجل الشرقي، فالنساء الشرقيات آنذاك كن مقيمات في خدورهن المحرمة على الرجال الغرباء. وهذه الحالة التي تحيط بها القدسية، والسرية، والملكية الخاصة للمرأة الشرقية كانت تشكل عالما غنيا بالأسرار بالنسبة للرومانسي، الذي يريد أن يتغلغل إلى عمق الظاهرة، ويعريها ليصل إلى الحقيقة، إلى سر الخدر، والبيوت المقفلة من الخارج، المفتوحة على إيوان تطل منه السماء من الداخل، والنوافذ المسدودة دائما. لذلك نرى أن موضوع «الجواري» و«الحريم» قد أدخلت نوع «العاريات» التقليدي في فن التصوير، لتمنح الجسد نكهة مقدسة، شرقية، محرمة على الآخرين. وجذب الشرق اهتمام روبير أكثر من الحضارة الكلاسيكية الإيطالية، حيث بعد أن ترك الأكاديمية في فرنسا سافر إلى إيطاليا لدراسة النحت (وهناك أرتبط بصلات صداقة وطيدة مع الفنان جيريكو) وحصل على جائزة من إيطاليا عام 1814، وبعدها مباشرة قام برحلة إلى الشرق عام 1817. زار خلالها اليونان وتركيا وسورية ومصر، ولا يستبعد أن يكون زار أيضا شمال أفريقيا، أي المغرب والجزائر (إذ وجدت لدى روبير الأزياء والأنسجة الجزائرية). ونوه أ. شينو بأن روبير أثار الاهتمام لدى معاصريه بأحاديثه الشيقة والمثيرة للخيال عن الشرق، وقد جعل من متحفه ما يشبه «السوق الشرقية» بما ضمه من نماذج الأسلحة المغربية والتركية، والسجاد، والتنافس، والأرائك، والتحف الفنية، والأزياء، والنحاسيات والخشبيات المطعمة بالصدف، فضلا عن اقتنائه للجياد العربية. كما أثر اوغست روبير حتى أواسط القرن التاسع عشر على الجيل الفني من الرومانسيين ملهما إياهم بأحاديثه، ورسومه ومجموعاته الشرقية

لهذا اعتبره العديد من الباحثين «أب الاستشراق الفني»[27] في فرنسا بعد غرو. إذ يعترف ديلاكروا نفسه في يومياته بتأثير روبير عليه في تصوير الأزياء ونسخها والأسلحة الشرقية فيقول في يومياته «رأيت لدى السيد أوغست نسخا رائعة من لوحات الفنانين القدامى، والأزياء، وكذلك الجياد الشرقية المذهلة، ولكن جيريكو للأسف كان بعيدا عنها، كما رأيت لديه أزياء يونانية وفارسية وهندية»[28] ويشير ديلاكروا إلى. أنه «استعار منه بعض الأزياء.. . من 7 إلى 8 تموز 1824»لا أي فترة عمله في لوحة «مذبحة هيوس» وبعد مضى عدة أيام كتب يقول«جاء اوغست لزيارتي في المرسم، وكال لي الثناء مما شجعني كثير»[29]. لقد أسس أوغست روبير لصورة حسية في الاستشراق الرومانسي طورها فيما بعد الرومانسيون خاصة بوننغتون، وه. فرنيه، وديلاكروا، وشاسريو.

أما تيودور جيريكو مؤسس الرومانسية في فن التصوير الفرنسي، الذي شق دربا جديدا في استيعاب الواقع بواسطة الصور والموتيفات والمواضيع والدوافع ودائرة الهموم الفنية والإنسانية التي فرضها على الساحة التشكيلية آنذاك منزلا ضربة شديدة ب «الكلاسيكية» ونظام الأكاديمية والأيديولوجية السائدة، محدثا ثورة في حقل اللون «غنى العجينة اللونية، ومزج الألوان على سطح اللوحة، ولانسياب ضربة الريشة، وتضافر اللون والضوء». وثورة في بناء تركيبة سطح اللوحة. وجيريكو أول من كسر القالب في اللوحة التاريخية المتعلقة بموضوع حيوي مستقى من الواقع، مبتعدا عن تنفيذ طلبات الجهات الرسمية وأيديولوجيتها، في لوحته الشهيرة (سفينة ميدوزا 1919، باريس).

في هذا المضاربات جيريكو نبيا حقيقيا «الحرية الإبداع» والسير ضد التيار لدى اختيار النموذج الفني الذي يمجد عذاب الإنسان، ويدين السلطة ومشاريعها السياسية والاستعمارية. أما فيما يتعلق بالمواضيع الشرقية فإن جيريكو قد ترك العديد من اللوحات التمهيدية والرسوم، والتخطيطات والليتوغرافيا التي تثبت اهتمامه بالموتيف الشرقي منذ سنوات إبداعه المبكرة، ويتراءى في هذه الأعمال بجلاء تنوع الموضوعات، والتجديد في المعالجة الإبداعية لها.

رسم جيريكو في الفترة ما بين عامي 1810- 1820 سلسلة من اللوحات

التي تضمنت صور «الجياد» و«الفرسان» (الجواد العري مجموعة ستيكر) و«الجواد التركي» اللوفر، باريس). من حيث الأسلوب فإن طبيعة التصوير لا تختلف عما بدأ الفنان غرو وكارل فرنيه سواء في وضع الفارس على الجواد، وحركة الجواد، وحيوية الزخارف المتنوعة التي تزين بها الأسلحة وغدة الفرس والأزياء الفاخرة للفارس. وهي في تماثل واضح لصورة «الفارس» وموتيف «الحصان» في فن المنمنمات الإسلامية، وكنا قد أشرنا سابقا إلى عملية التأثير المباشر للمنمنات على إبداع غرو (نسخ وتقليد المنمنمات الإسلامية) لقد شكل موتيف «الحصان» بفضل تطويره على يد الفنان جيريكو «أحد الصور المجازية التي تكونت منها المنظومة الايقونغرافية الرومانسية. والحصان في لوحات الرومانسيين رمز الجموح الروحي، والحيوية، والعنفوان، والجمال المتناسق. وفي صورته كان يحاول الفنان جيريكو، أن يحقق طموحه الإبداعي سواء في تنوع البنية التشريحية لجسد الحصان أو حسب فصيلته، وطباعه، وحركته.

وجيريكو كرومانسى شأنه شأن غيره من معاصريه تطرق إلى تصوير فصول من حياة بونابرت، بما فيها مشاهد من حملته المصرية. بيد أن جيريكو الذي كانت له آراء ومواقف سياسية معارضة للحكم البوربونى الملكي، غدا أول فنان فرنسي ليصور هزيمة بونابرت في الشرق (وفى روسيا أيضا)، وليس انتصاراته (ليتوغرافيا من سلسلة «صور من حياة نابليون 1818»)[30] التي أعيد طبعها في كتالوج كليمان في جزأين. كما اهتم جيريكو بتصوير الشخصيات الشرقية («المملوك»، مشحف إورليان) في الأعوام الأخيرة من حياته. وإن لم يتح القدر للفنان جيريكو أن يحقق فتوحاته الرومانسية في فن التصوير حتى النهاية غير أنه وضع أمام معاصريه الفرنسيين العديد من الاكتشافات الفنية الرومانسية في الشكل والمضمون على حد سواء تضافر اللون والضوء، تزاوج الأدب والفن، الفكرة والصورة، الإنسان والقدر الواقع والخيال، التاريخ والمعاصرة، الروح والجسد، الحياة والموت، الحركة والجمود. وأقي طورها من بعده معامروه وبخاصة ديلاكروا، لا سيما فكرة «التحرر» المستقاة من حرب التحرير اليونانية، وموضوعات «الصيد»، وقصص بايرون الشعرية الثرية. وبفضل هيريكو. ، دخل الأدب الرومانسي وخصوصا الشعر معادلة الصورة التشكيلية الزيتية

في عصر الرومانسية الفرنسية المبكرة. وهي المرة الأولى في تاريخ فن التصوير الحديث التي يبدو فيها هذا التماثل أو التناسق الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين على مستوى الإبداع والعلاقات الشخصية. إن عهد الإصلاحات شهد نقلة نوعية في المناخ الثقافي، برزت في العلاقة الوطيدة بين مختلف ممثلي الثقافة من فنانين وأدباء وفلاسفة ومؤرخين جيريكو يستنسخ المنمنمات الشرقية، والعديد من صور القوميات الشرقية وخاصة الزنوج «إن موتيف الزنجي لدى جيريكو مرادف للتمرد على القيود، ورفض العبودية، والثورة إلى الحرية لذلك نرى الكثير من البورتريهات لزنوج في أوضاع مختلفة) [31]. إن أهم ما قدمه جيريكو لفن التصوير الفرنسي الرومانسي من حيث المضمون هو أعمال الشاعر بايرون الإنكليزي «الرومانسي الأول في أوروبا» المتمرد على الواقع بعنفوان الشعر. تشابه أفكارهما ومواقفهما وعدم رضاهما عن العصر (قد عاش جيريكو فترة في إنكلترا مكنته من التوغل بعمق في مستجدات الرومانسيين الإنكليز سواء في حقل الأدب أو التقنية اللونية أي الشكل والمضمون). ففي الأعمال الأخيرة للفنان جيريكو كان يتم التحضير لتصوير قصائد بايرون الشرقية «الكافر»، «مازيبا» و«لارا»، «عروس أبيدوس»، في سلسلة لوحات زيتية، تعبر عن منظومة الصور الايقونغرافية الرومانسية، «صراع» الخير والشر، الصراع «الإنساني» و«الحيواني»، «موت البطل»، البحث عن العدالة الاجتماعية، الموت عشقا، والموت دفاعا عن القيم الإنسانية. ونقاد ومسرحيون وموسيقيون. شكلوا فيما بينهم ما يشبه المنتديات Cenacles يلتقون فيها دائما ويتطارحون الآراء والإنتاج الفني. من هنا نرى لاحقا أن العلاقة الوثيقة بين الأدباء والفنانين والموسيقيين أدت إلى التداخل في الخطاب الثقافي على مستوى الإبداع، وسجلت موتيفات وموضوعات محددة برزت في كل هذه الفنون كل حسب وسائله التعبيرية، كما حققت حالة من التفاهم والتضامن حول ضرورة إيجاد منحى إبداعي جديد قادر على النهوض بالفن الفرنسي على مستوى العالمية. لذلك نرى أن إطار موضوعاتهم واهتماماتهم كان يصب في اتجاه التمرد على المعايير الأخلاقية والجمالية السائدة، بخلق اتجاهات منبثقة من حرص على الواقع في الفكر والطموح. والجيل الجديد من الفنانين كان يرى أزمة فرنسا سواء في التغيرات المستمرة

للحكومة، والمؤامرات والاغتيالات، والقمع الدموي، وتفاقم نشاط الجمعيات السرية، والإعدامات السياسية، وانتشار الأفكار السياسية المناهضة للحكم الملكي. وما كانت تعانيه فرنسا في عهد الإصلاحات من نمو للطبقة البرجوازية وتراجع لنفوذ الأرستقراطية والعائلة المالكة وحتى الكنيسة، فرضت واقعا مقلقا أمام الذين كانوا يحاولون الحفاظ على روح النظام الجمهوري وذلك بلفظ الأشكال الرمزية الكلاسيكية والدفاعية الدافيدية في الفن. فمن تبقى من تلامذته (غروبات فنان يمجد العائلة المالكة ولويس الثامن عشر في عدد من اللوحات «رحيل الملك لويس الثامن عشر» وإبحار الكونتيسة انغوليم»)، وجيروديه توفى عام 1824، وجيرار أيضا عاش هذه الفترة محتضنا من قبل العائلة المالكة وبذلك فقد المذهب الكلاسيكي روحه الثورية وفكر الجمهورية، وحتى أبسط مبادئ الحفاظ على القيم التي نادى بها (من خدمة بونابرت إلى خدمة لويس الثامن عشر دون قيد أو شرط. أما بيربول برودون، ومييل, وريفوال الذي حاول تصوير حياة فرسان وامراء القرون الوسطى في عدد من اللوحات: «نبل الفارس بيسار 1808-1814» بإسلوب كلاسيكي بارد وجاف لم يستطيع لأن يحرز نجاحا في الوسط الفني حتى في سلسلة لوحاته عن «نبل تسيبون الإفريقي» و «الإسكندر المقدوني») وكذلك كيراثري, ولانغلوا, وفاراغونار الابن لم يستطيعوا إنقاذ الكلاسيكية من أزمتها.

اوجين ديلاكروا

يعتبر ديلاكروا الشخصية الرومانسية الأبرز في حقل الاستشراق, نظرا لدخول الموتيف الشرقي نسيج لوحته الزيتية شكلا ومضمونا على مدار حوالي نصف القرن من الإبداع. فمنذ نعومة أظافره وحتى وفاته كان الموتيف الشرقي بمثابة الرديف الإبداعي الدائم التجدد, والظهور, وبفضله دخل الموتيف الشرقي منذ بداية تشكل فن التصوير الرومانسي الفرنسي اللوحة الزيتية الفرنسية في شتى أنواعها: اللوحة التاريخية, البورترية , صور البيئة والحياة La peinture de genre وقد بدأ الموتيف الشرقي بالمظهر الرومانسي في أول أعمال ديلاكروا الشاب تلك التي أحدثت ثورة في الشكل والمضمون في فن التصوير الفرنسي, وفي الاستشراق الفني, وبها

افتتحت «المعركة الرومانسية» ضد التيار الأكاديمي المحافظ. ولامراء في أن ديلاكروا يعد أكبر شخصية في الحركة الرومانسية, وبما أن الرومانسية والاستشراق قد اندامجا في إبداعه في وحدة فنية متناسقة , لذا فليس من قبيل الصدف أن يجذب الاهتمام الدائب لدى دراسة الاستشراق في فن التصوير الفرنسي لعصر الرومانسية. لقد ارتبط التجديد الإبداعي لديلاكروا الرومانسي منذ خطواته الأولى في الفن ارتباطا وثيقاً بالنزوع نحو الشرق وحضارته وفنونه. منذ عام 1817 بدأ ديلاكروا الشاب باستنساخ الأزياء الشرقية والأنواط والنقود, والجياد, والأسلحة, وبشكل خاص تقليد المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها (الإيرانية, والهندية, ومدارس آسيا الوسطى)[32]. واستنساخ العديد منها الموجودة في متحف اللوفر آنذاك أو في حوزة السيد أوغست (حسب ما جاء في يومياته). فترك العديد من الرسوم والتخطيطات و«الليتوغرافيا» السائدة لهذه الفترة والتي تثبت بحثه عن لغة فنية جديدة أهمها: لوحات «المبعوث الفارسي» و«محظية المبعوث الفارسي»، وبورتريه «ضابط تركي يعتمر والعمامة»، وتتميز بنزوع نحو الزخرفة والأرابسك. وفى عام 1821 رسم اللوحة المائية «محظية» وفق تقاليد الروكوكو. وخلال فترة ما بين عام 1822- 1823 رسم ديلاكروا عدة لوحات تمهيدية مثل «تركي يطلق النار» و«خلاسية» و«يوناني في الكمين» و«مشهد معركة بين اليونانيين والأتراك» و«يوناني جريح» كما رسم سلسلة لوحات مستلهمة من الواقع، احتلت موقع الصدارة آنذاك في حياة أوربا والمثقفين الأوروبيين والفرنسيين. إنها حرب التحرير اليونانية ضد الأتراك التي استحوذت على اهتمام كل من جيريكو وبايرون الذي شارك فيها. (وسقط صريعا في إحدى معاركها) وشيلي واندريه كالفوس، وسالومس، وغيردي بونس والفردري فينسى وديلفين غاي وأ. غونار ولامارتين وباربييه، وورافلييه و وم. أموبلية تاستى ولبيرين، وهيجو. كما سافر إلى اليونان الفنان قسطنطين فيز كما كرس العديد من الشعراء أعمالهم للمناضلين اليونانيين، ولا بد من الإشارة إلى أن موقف الرومانسيين هذا كان بمثابة تعبير عن حق الشعوب في التحرير. ففتحت أبواب مجلة «غلوب» المنبر الرئيسي للرومانسيين صفحاتها لنشر الأنباء عن الحرب اليونانية ونشر الأعمال الأدبية المكرسة لتأييد نضال اليونانيين حيث وضع أعلام الفكر

والفن معارفهم وقواهم وخبرتهم في خدمة حركة التحرر الوطني اليوناني.[33] وكانت تقام الأمسيات والمعارض وتصدر الكتب المصورة عن تاريخ وضحايا الصراع اليوناني-التركي. ورأى الجمهور الثقافي الفرنسي ضرورة تأييد الشعب اليوناني الذي يجسد ماضي أوروبا المتألق. كما رأى بعضهم أن الصراع التركي-اليوناني هو صراع بين أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي.

لا سيما وأن اليونان استأثرت باهتمام الأوروبيين منذ القرن الثامن عشر لثقافتها العريقة والرفيعة ومثلها العليا الجمالية التي كانت منبع الهام الكلاسيكيين الجدد وأنصار الثورة الفرنسية، ومؤيدي النظام الجمهوري. فالحضارة اليونانية هي مهد الحضارة الأوروبية وهي رمز عزتها التاريخية والإبداعية. ولدى الاطلاع على ثقافة الماضي الرفيع (عبر البعثات الأثرية والدراسات) بات التلاحم بين الشعبين الفرنسي واليوناني مصيريا. في الثقافة (تقليد الكلاسيكية الفرنسية وتمثلها بالكلاسيكية اليونانية) وفي السياسة ارتبطت مصالح فرنسا بضرورة السيطرة على ولايات الدولة العثمانية. فضلا عن أن عدوى الثورة، والتحرر انطلقت من الثورة الفرنسية إلى الشعب اليوناني. وحين شنت اليونان نضالها من أجل الاستقلال عولت على تأييد الدول الأوروبية وتعاطفها وفى طليعتها فرنسا. وما تجلى من توق الرومانسيين إلى الاهتمام «باليونانيين الجدد» في أوج تمردهم على النزعة الأكاديمية الرسمية والقوالب الكلاسيكية اليونانية المميزة لفن الكلاسيكيين عن طريق تناول الجيل الشاب منهم للمواضيع اليونانية هو انجذاب إلى معالجة تاريخية للعصر، بروح ثورية، ونزوع نحو «التمرد» و«الحرية» و«الاستقلال»، والارتقاء بـ«الحاضر» إلى مستوى التاريخ العظيم والهروب من واقع فرنسا المأساوي، إلى واقع يرمز ويستجيب إلى ما تتوق إليه الروح الرومانسية من حنين إلى تحقيق الذات. فانعكست صور نضال الشعب اليوناني في الأعمال الأدبية والفنية الرومانسية بكافة أصنافها وفي عام 1823 وبعد مضي عدة أشهر على الأحداث في جزيرة هيوس توصل ديلاكروا إلى قرار نهائي فكتب في اليوميات (ص 260) يقول: قررت تصوير مشهد من المذبحة في جزيرة هيوس من أجل الصالون»[34] وتعطينا لوحتان تخطيطيتان له «إحداهما مائية، والثانية غواش محفوظتان في اللوفر) صورة عن الدرب الذي سلكه ديلاكروا في تجسيد فكرته.

اللوحة التاريخية:

ترجع بداية العمل في لوحة «مذبحة هيوس إلى كانون الثاني عام 1824. ففي هذه الفترة كان ديلاكروا غالبا ما يلتقي بالأشخاص الذين زاروا اليونان، ويستوضح الأسباب الكامنة وراء الأحداث الجارية، وكثيرا ما كان يزور أوغست روبير، ويستعير منه الأزياء الشرقية (اليونانية والهندية والفارسية)، ويرسم تخطيطات للأسلحة الشرقية. إن جل دراساته للموضوعات التشكيلية والأشخاص التي رسمها آنذاك ترتبط بالشخصيات التي تشغل المكانة الرئيسية-من حيث المغزى والتركيب-في اللوحة القادمة.

ولم يصل ديلاكروا دفعة واحدة إلى الصيغة النهائية للوحة. ويظهر العديد من اللوحات التمهيدية والتخطيطات التي رسمها في هذه الفترة. إن الرسام لم يتمكن على مدى فترة طويلة من اتخاذ قرار معين. وقام ديلاكروا، علاوة على التخطيطات التي رسمها في فترة عامي 1822- 1823، باستنساخ لوحات الغرافيك من ألبوم «كارترايت». ومذكرات الكولونيل فوتيية»[35]، كما راجع الفنان أبحاث العلماء عن الشرق. ودون في «مذكراته» بتاريخ 4 أيار عام 1824 ما يلي: «قرأت كتبا عن الشرق: «اناستاز» أو مذكرات يوناني (الترجمة من الإنجليزية)، ورسائل عن اليونان ومصر، ومؤلفات سافارى، وتاريخ مصر في عهد محمد علي بقلم ميتجين.. والأزياء التركية للمؤلف شيك، ورسوم الغرافيك الموجودة في كتاب. «أخلاق وعادات الأتراك» تأليف روسية النحات لعام 1770»[36]. ويشير ديلاكروا هناك أيضا إلى الرسام الإستشراقي الفرنسي ميلينغ الذي عاش في القرن الثامن عشر. وقد شاهد ديلاكروا أعماله الغرافيك قبيل البدء برسم لوحته. وكان أصدقاء الفنان وتلامذته يقفون أمامه بالملابس التركية كموديلات، وساعدته هذه الرسوم التخطيطية على استيضاح تركيب اللوحة المقبلة. فمثلا استعان في رسم جسم الأسيرة بأميليا روبير، بينما وقف كموديل أمامه صديقه بيريه لدى رسم صورة اليوناني في وسط اللوحة، كما رسم ديلاكروا رأس الميت في مقدمة اللوحة من الموديل بروفو. ورسم أحد الصبية في الركن الأيسر من نوساو[37]. وبالإضافة إلى ذلك طلب ديلاكروا من صديقه سوليه أن يرسل إليه عدة مشاهد لنابولي وتخطيطات للبحر والجبال من أجل خلق انطباع كامل ومطابقة للوحة «للصبغة المحلية». وكان ديلاكروا يأمل في

سعيه إلى المواءمة بين الشيء المرسوم والواقع أن يساعده منظر نابولي المدينة الإيطالية الجنوبية على الاستعانة به كمنظر شرقي. وكتب في رسالة له «لا ريب في أن هذا سيلهمني لدى رسم المنظر الطبيعي في مشهد لوحتي»(38). ولم يقتصر ديلاكروا على دراسة أشكال اليونانيين والأتراك ورسم الأزياء والأسلحة والرماح من المنمنمات الإسلامية(39) وأعمال الغرافيك الشرقية، ورسوم الجياد الشرقية. فصار «تدريجيا يستنسخ أيضا أعمال الرسامين الفلاندييين والهولنديين والأسبان-من ممثلي الاتجاه التلويني في فن التصوير (ودرس بصورة خاصة طريقة عمل فيلاسكيز). وفي 11 نيسان 1824 دون ديلاكروا في «اليوميات:< «ذلكم هو ما بحثت عنه طويلا-الألوان الكثيفة، المحددة والغامضة في أن واحد. والشيء الأساسي الواجب تذكره هو-اليدان. واعتقد أن بالإمكان لدى الجمع بين هذا الأسلوب في الرسم مع الخطوط الخارجية الواثقة والجزئية والمدروسة جيدا ورسم لوحات صغيرة بيسر».

لقد كان ديلاكروا يبحث عن الألوان الدافئة التي تكشف محتوى الأبطال الشرقيين وأشكالهم وتتواءم مع المهمة المتعلقة بكشف اللون عبر الموضوع والنفسية. وعمد ديلاكروا في بحثه عن معالجة لونية جديدة مبدئيا المد رسامي المناظر الطبيعية الإنجليز ومنظومتهم اللونية(40).

وبعد أن تخلص من أغلال المدرسة الكلاسيكية، وسعى إلى استحداث عقيدة فنية جديدة، صار يتناول عن قصد تقاليد اللونين المنتمين إلى المدارس الأخرى من جهة، ومن جهة أخرى-نظرية التلوين الإنجليزية ويوحد منجزاتها في كل عمل لدى رسم الأعمال ذات الموضوعات الشرقية. وما بذله ديلاكروا من جهد ودأب في تحقيق صورة فنية رفيعة قادرة على الأداء التام للفكرة الأساسية التي قامت عليها يؤكد نزوع الفنان إلى إبداع متميز سواء في الصورة الرومانسية أم الاستشراقية.

لوحة مذبحة هيوس:

في خضم «المعركة الرومانسية» عرض ديلاكروا لوحته «مذبحة هيوس» في صالون عام 1824. عكست مذبحة هيوس المغزى الرومانسي للفن والحياة. فمن خلال صورة نضال الشعب اليوناني، تم التأويل والإشارة إلى صورة

الواقع الفرنسي ونضال الرومانسيين الشباب فيه ضد المذهب الكلاسيكي والأكاديمية، وضد سياسة عهد الإصلاحات بشكل عام. إن صورة صراع الشعب اليوناني والأتراك التي كانت متأججة آنذاك، تحمل تأويل شتى أنواع الصراع: الشعب ضد الاستبداد، وأوروبا والشرق، والإسلام والمسيحية، الحرية والاستعمار وغيرها. وحين تناول ديلاكروا موضوع الأحداث المأساوية لليونان المعاصرة فإنما حاول الكشف عن مأساة هي رمز للآلام والمعاناة البشرية بشكل عام. وبهدف أساسي يتضمن الدلالة على حرية الإبداع، وتحرير طاقة الروح الإنسانية من قيود تعيق تطورها. فمن الصعب حصر صورة «الصراع» الأيقونغرافية الرومانسية في إطار واحد تتضمن الدلالة عليه. إن صورة «الصراع» لهذا الحدث الذي قام على أرض الشرق قابل للنطق بكل الدلالات والتأويلات التي ذكرناها أعلاه دون إمكانية التأكيد أو الرفض المطلق لإحداها نظرا لتعدد إشاراتها وتنوعها، وكذلك إيحاءاتها وإيماءاتها المكثفة. وما يمكن الجزم به هو أن ديلاكروا سعى من خلال صورة «الصراع» هذه أن يجسد تراجيديا العصر والتي هي جوهر التراجيديا الرومانسية، دون ضيق أفق. فتراجيديا العصر تتميز كليا عن التراجيديا القديمة الكلاسيكية حسب تعبير هيجل «في كون أنه لم يعد القدر من شأنه أن يسحق البشر كما في العصور الغابرة، بل أصبحت السياسة اليوم تلعب دور القدر في الأيام الخالية، لذا فمن شأن السياسة أن تستخدم في التراجيديا باعتبارها قدرا جديدا، وقوة لا تقهر تفرضها لظروف، ويتعين على الفرد الخضوع والإنصياح لها»[41].

لقد وضع ديلاكروا عصارة معرفته الفنية بفنون المدارس الأوروبية وبفنون الشرق وحضارته. وتجلت في هذا العمل نزعته الرومانسية التوليفية في تشكيل عالم اللوحة الزيتية وفي طرح رؤية فلسفية-جمالية للواقع تجسد ما قاله ستندال عن «أن الرومانسية في جميع الفنون هي ما يصور الناس في زماننا[42]». انطلاقا من مبدأ العقيدة الرومانسية بالإحساس المرهق بالعصر، وبالتفاعل مع الحدث الآني الملتهب أو المتوتر. لا بد للفنان أن يبحث بالاعتماد على منجزات علم التاريخ وقوانين المذاهب الجمالية والأخلاقية المميزة لعصر ما أو لشعب ما، عن إمكانية تخليد لحظة واقعية أو حدث واقعي وإدخاله سياق التطور التاريخي للإنسانية. وهو في عودته

إلى مصادر شرقية متنوعة ليخدم كمال الصورة لفكرته، إنما سار على هدى النزعة المعرفية في اللوحة التاريخية التي بدأها دافيد (حين لجا لقراءة التراث الفني الجمالي اليوناني واستنساخ صوره في فن النحت بشكل خاص) وجيريكو (الذي قرأ كل ما كتب عن حادثة «سفينة ميدوزا» والتقى بمن نجا منها وقام بعمل عدة لوحات تمهيدية قبل الوصول إلى الشكل النهائي)[43]. فكيف رأى ديلاكروا «مذبحة هيوس» وكيف صورها، وما هي إضافته الإبداعية والمعرفية في حقل فن التصوير الرومانسي، والاستشراق الفني؟

إن تركيبة البناء العضوي العام للوحة «مذبحة هيوس» تجسد مبدأ التفاعل بين المتضادات، وثنائية الشرق والغرب الأزلية، وازدواجية الشخصية الرومانسية في رؤيتها للواقع، وحنينها للمثالية الروحية، فصراع الخير والشر أبدى، وهو لدى الرومانسي ديلاكروا الموضوع المفضل المثقل بالإيماءات والإشارات والدلالات (والرومانسيون يستخدمونها لنقل حالتهم الشخصية الروحية في صراعهم مع الواقع الذي يرفضونه ليرسموا بديلا له في وجدانهم وإبداعهم) لأنها ترمز إلى واقع العصر، وواقع الحال الشخصية وينقسم بناء اللوحة إلى جزأين في كل جزء يتركز حدث: الجزء الأمامي يمثل حشد صور ضحايا المذبحة التي قام بها الأتراك (تبدو صورة الفارس أو القائد التركي المتطي صهوة جواده بمهابة المنتصر وهذه الصورة نسخها ديلاكروا من إحدى المنمنمات الفارسية[44] بالتفصيل بينما يغطي خلفية اللوحة صورة الحرائق المشتعلة من جراء المعارك على أرض هيوس. والجزء الأمامي هو محطة «للحدث» الذي يدور في الجزء الخلفي، وهو نتيجته أو «ضحيته». فالبطل الرومانسي ضحية قدره دائما، والفنان الرومانسي كان يقدم على تصوير المشاهد التي يعبر فيها البطل عن نفسه. إن حالة اندماج الرومانسي مع أبطاله هي ظاهرة الأدب والفن آنذاك، لذا ينطلق البطل في أعمال الرومانسيين عن رؤيتهم للحياة والتعامل مع أحداثها. وصورة انتصار «الشر» هي صورة رومانسية ناتجة عن «اتجاه لدى فناني تلك الحقبة إلى اقتناع بالإقدام على تصوير مشاهد العنف فقط حين يولى الخطر أو بتصوير مشاهد حرب التحرر بعد النصر النهائي»[45].

وقد قسم ديلاكروا أبطال لوحته «مذبحة هيوس» إلى جماعتين لكل

واحدة منهما مركزها المتميز بمدلول معين: صورة القائد التركي-كبطل سلبي يرمز إلى التسلط والشر والجريمة (من الناحية الأيقونغرافية شبيهة بصور قادة الجيش الفرنسي في لوحات الاستشراق عصر بونابرت ولكن بأدوار معكوسة). وصورة الشعب اليوناني (أطفالا ونساء وشيوخا). كبطل إيجابي يرمز إلى «العذاب»، و«التضحية» بالنفس، و«التمرد» على الطغيان، والموت من أجل مبدأ الحرية. ولجأ ديلاكروا إلى مبدأ التضاد بين الضوء (في تسليطه على ضحايا المذبحة) والظل (تظليل صورة القائد التركي) من أجل تحقيق وحدة «درامية» متناسقة بتوجيه حزمة ضوئية إلى الإبطال الإيجابيين من حيث الفكرة (العجوز الجالسة، والأم التي تنازع سكرات الموت وبين ذراعيها طفلها ووجه القائد التركي في الجهة اليمنى). وهذه الطريقة في تركيب وتنسيق وحدة الحدث تساعد الفنان في التغلب على تجزئة اللوحة إلى أقسام. ولغرض إظهار احتدام المشاعر العاصفة في خفايا أبطاله يركز على التضاد في الضوء والظل، بتشديد التناقض والتنوع في الحركات والأوضاع لأجسادهم المضطربة، والمتوترة. كما يستخدم مختلف التعابير في العيون والوجوه لينقل الحالة الدرامية والمعاناة الروحية العارمة.

وتجلت في هذا العمل بجلاء نزعة الفنان إلى المعالجة التشكيلية في تصوير الأزياء، والتفاصيل وزخارف الأقمشة الشرقية وغيرها. ففي هيئة الفارس التركي يبدو الفنان متأثرا بالمنمنمات الشرقية تأثرا مباشرا، فنجده يرسم بإمعان وبالتفصيل الزخارف والنقوش وتفاصيل الزي، وعدة الحصان، وزخارف العمامة، ويختلف عن جيريكو في نزوعه إلى التثبيت الدقيق للخصائص الأثنينية (كان جيريكو يكسب أبطاله مظهرا خارجيا إنسانيا عاما و«كسموبوليتيا»، حتى أنه لم يصب إلى إكسابهم الصبغة المحلية والاهتمام بالعمارة والملابس «الهيئة الخارجية». وتبدو لدى جيريكو على الأغلب كمأساة إنسانية عامة، وليست شرقية، أما ديلاكروا فنراه يسعى لد تثبيت الصبغة «المحلية» عبر نقل المسحة الشرقية، والسمات «الأثنوغرفية» المميزة لأبطاله. ومن هنا ينبع الاهتمام بالمسحة الشرقية الساطعة، وزيادة الاهتمام بالملابس، والإكسسوار. وغدت الألوان الزاهية الشرقية بالنسبة إلى ديلاكروا بمثابة أساس لبناء التلوين). لقد أحدثت لوحة ديلاكروا انقلابا معينا في فن التصوير الزيتي يكمن في إضعاف المبدأ التصميمي-المعماري

(الكلاسيكي) وتقوية المبادئ اللونية. وقد توجه الفنان من أجل القيام بهذا الانقلاب إلى الشرق، والى صوره التعبيرية، والتلوين الزخرفي الزاهي. وهنا يمضى ديلاكروا أبعد كثيرا من غرو وجيريكو، منتهكا القواعد المألوفة. فهو يستخدم الألوان النقية، ويقابلها بالتضاد الحاد. وألوان اللوحة تحدد بنفسها السمة التعبيرية الانفعالية للحدث وتسلب لحد كبير ما كان يتسم به الخط والتخطيط من أهمية سابقا. ولئن قام جيريكو «بثورة تركيبية» في لوحة «سفينة ميدوزا» فإن ديلاكروا مضى أبعادا في تحقيق «الثورة اللونية»، معطيا لوحة «مذبحة هيوس» المبادئ الأساسية للشكل الفني الرومانسي، حيث يعتبر اللون الوسيلة الرئيسية للغة الفنية. وقام المبدأ اللوني لموضوع التصوير على أساس التوزيع المنطقي للألوان، علما بأن اللون يمضي بإذعان في أعقاب التخطيط. إن تبديل الخطوط بالأشكال المحيطة يعتبر في ذاته ثورة في تقنية فن التصوير. ويتجاوب الإصلاح اللوني الذي قام به ديلاكروا، ويتراءى هذا بجلاء في أزياء الأبطال الشرقيين، مع ما أسماه الفنانون الإنجليز بالجاذبية «Pittoresque> وقد أصبح أساسا له استخدام «الصبغة المحلية» والألوان الشفافة والانعكاسات، والأصباغ المكتنزة الكثيفة، وتوزيع الظل والضوء. ولدى تصوير خلفية المنظر الطبيعي لا يوجد ضوء شديد أو ظلال قاتمة، بل «كتلة» ما ملونة لكل شيء. إن هيئة الملابس الشرقية وتصوير الشرقيين يستحث على بلوغ «الأوج» في التصوير، بإعطاء الرسام ثروة من الأشكال والألوان.

وعمل ديلاكروا، على تحرير الموضوع الشرقي من القوالب المعمارية والإثنية الاحتفالية للعصور الماضية، يرسم أبطاله في الهواء الطلق، مقدما على التجديد المقصود في مضمار رسم المنظر الطبيعي أيضا. أولا، نراه يتخلى عن الخلفية المعمارية التقليدية التي كانت إلزامية باعتبارها عنصرا مكونا من عناصر اللوحات المتعلقة بالشرق في اللوحة التاريخية وكان غرو وجيروديه وفيرنيه وفوربان وجيريكو (في لوحته «مشاهد من حرب اليونانيين من أجل التحرر»، 1822- 182، وريتشموند، المتحف الفني في فيرجينيا) يجعلون العمارة جزءا لا يتجزأ من تركيب اللوحة. وثانيا :-ولعل هذا هو الشيء الأهم-يجري تغييرا أيضا في تقنية رسم خلفية المنظر الطبيعي. كما أن ديلاكروا يرسم بحرية، وبالفرشاة العريضة، وباللمسات الكبيرة، متجاهلا

تماما «أصول التصوير» الأكاديمية. ولربما يتجلى في هذا تأثير كونستابل الذي ترك في ديلاكروا الشاب قبل لوحة «مذبحة هيوس» تأثيرا بالغا[46].

ولم تكن لوحة الفنان الفرنسي لتدل فقط على ظهور شكل جديد في فن التصوير، بل وكذلك على مولد موضوعات جديدة. وكان أول عمل في الفن الفرنسي ذا موضوع معاصر له علاقة بالاستشراق الفني من الطراز الرومانسي.

أما فيما يتعلق بالرسامين الشباب المعاصرين فقد طرح ديلاكروا أمامهم بلوحته مسألة علاقة الفن المعاصر بالواقع، وضرورة اهتمام الفنان بالقضايا الآنية، وطرح مسألة التوغل في روح العصر وفي روح الإنسان المعاصر، وليس الفرنسي أو الأوروبي فقط، بل الإنسان العالمي الذي يجسد المبادئ البشرية العامة. ويبدو كما لو أنه وضع الرأي العام الأوروبي وجها لوجه أمام المشاكل الإنسانية العامة، التي تشغل الإنسان في الشرق والغرب على حد سواء: فالآلام واحدة، والسعي إلى الحرية والإرادة واحد.

لقد رسمت لوحة «مذبحة هيوس» في الفترة التي كان تناول التاريخ يعتبر الإمكانية الوحيدة للاستجابة إلى الأحداث المعاصرة في فرنسا وكتب ب. رييزوف يقول: «قد يبدو أحيانا أن التاريخ لم يكتسب تلك الأهمية في الحياة الروحية للبلاد، كالتي اكتسبها في تلك العقود من السنين بالذات. فقد أفعمت بالنزعة التاريخية النظريات السياسية والأفكار الطوباوية الاجتماعية، وحل التاريخ تقريبا محل الأبحاث الفلسفية والإبداع الفني، أو بالأحرى حدد هذه وذاك بأسلوبه نفسه: إذ تحولت الفلسفة الحد فلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة، وأصبحت الرواية «رواية تاريخية»، وبعثت في الشعر القصائد التاريخية والأساطير القديمة، أما فن التصوير الذي تخلى عن «العري الطبيعي» فقد صار يتناول الأزياء القديمة، بينما راح رجال السياسة يستشهدون بالتاريخ دائما»[47]. وبعد أن كان قد تخلى الفنانون الفرنسيون عن الموضوعات اليومية الآنية اختاروا سبيلين للتعبير المجازي عن أفكارهم وهما: الرجوع إلى الموضوعات القديمة، أي تناول الموضوعات «خارج الزمن» و«الأزلية»، والأبطال من النبلاء الأشراف، والجمال البلاستيكي «المثالي»[48] وتصوير الأحداث الرومانسية المأخوذة من التاريخ القومي، وبالدرجة الأولى من تاريخ القرون الوسيطة، أو تاريخ الشرق، حيث تجلى الاهتمام المميز

للرومانسيين برسم الأزياء التاريخية والحياة اليومية والآثار المعمارية للعهود الماضية. وسعوا بواسطتها إلى الكشف عن حقيقة المعاناة الروحية «وجوهر الإنسان التاريخي ذاته». وفي الحالتين الأولى والثانية اتسم بأهمية كبيرة موضوع اللوحة، الذي يتيح الجمع بين الحقيقة الأساسية المعاصرة الملموسة (لا بالتصوير بل بالإيحاء) ومثيلها التاريخي (أو مثيلها من حياة المجتمع الشرقي). وبالتالي فإن «التأويل» المطرد للأعمال يبدو صعبا بدون اسكناه الحادثة التاريخية أو الإستشراقية ومقابلتها بالأحداث الواقعية للقرن التاسع عشر. ويتوقف نجاح اللوحة إلى حد كبير على كيفية توصل الرسام إلى توليف الشريحتين الواقعية والتاريخية (الإستشراقية). أما بالنسبة لديلاكروا فإن دمج التقاليد بالتجديد كان يكمن في دراسة تاريخ الماضي الفني والسعي إلى ابتداع تاريخه نفسه. ولا ريب في أنه لجأ لدى رسم أول لوحة ذات موضوع شرقي إلى التراث العظيم للفنانين القدماء، لكي يبلغ في النتيجة- كمال ووحدة وتمام التركيب. لكن ينبغي لكي تجمع هذه الإستنساخات والتفاصيل كافة وقطع الإكسسوار في كل واحد، ومن امتلاك وقدرة على التصور غنيتين، مما يتيح تحويل وإعادة غرس كل ما أنجز من أجل الشكل الحق والتعبير الصادق. ويغدو مبدأ وحدة التنوع والتكامل العضوي لمجموعة عناصر اللوحة بالنسبة إلى ديلاكروا «الصفة الرئيسية للعبقرية»، التي يجب عليه أن يجيد تنضيدها وتنظيمها وجمع أقسامها، وإحاطة هذا كله بنظرة أوسع وأكثر صدقا»[49]. كان واقع الشرق في العشرينيات.

من القرن التاسع عشر يرتبط ارتباطا وثيقا بواقع الشعوب الأوروبية. وما حققته الإنجازات الإستشراقية الأوروبية من فهم واسكناه هذا الشرق، جعل الموتيف الشرقي قابلا للتأويل في مغزاه، وفي تعابيره المجازية، وصلاته الرمزية بأحداث العصر. كتب ديلاكروا في يومياته يقول «يمد فن التصوير جسرا غامضا بين الشيء المصور والمشاهد. فالأخير يرى أشياء وأشخاصا واقعيين ينتمون إلى العالم الخارجي لكنه يفكر في دخيلة نفسه في الهدف الحقيقي الكامن وراءه، والفكرة الحقيقية اللذين يعتبران ملكا لجميع الناس»[50]. إن أية لوحة تشكيلية ترى وتفك رموزها وفقا لرؤية المشاهد من جهة وثقافته الفنية بالعصر الفني أو الأسلوب الفني الذي تنتمي إليه اللوحة. ولوحة ديلاكروا «مذبحة هيوس» التي تمثل ثنائية الشرق والغرب،

الخير والشر، الحرية والعبودية، الموت والحياة، قد تفسر أو تأول للوهلة الأولى على أنها «بيان» استشراقي-جديد يكن رؤية عدائية وسلبية للشرق في وضعه للبطل الشرقي المسلم في موقع السلبية (رمز الشر) ووضعه للبطل الأوروبي المسيحي اليوناني في موقع الإيجابية (رمز الخير). في الحقيقة لا يستطيع أحد أن يجزم بحتمية «نقاء» أو «ترفع» فكر ديلاكروا الفني والمعرفي في هذه اللوحة بالذات عن التراث الإستشراقي الأوروبي الذي قام أساسا على نظرة تناقض ديني وسياسي تبلورت في تبرير مصالحه الاستعمارية في الشرق فكما رأينا أن ديلاكروا لجأ تقريبا إلى كل التراث الفني الإستشراقي ومصادره المختلفة بحثا عن النماذج الفنية الأولية للوحة (والتي أشار إليها في يومياته أثناء عمله على إنجاز هذه اللوحة) بدءا بفناني التيار اللوني للقرن السادس عشر والسابع عشر والذين ظهرت أولى ملامح المؤثرات الشرقية في أعمالهم. ومثال ذلك صورة «المرأة العارية» التي يقبض عليها القائد التركي التي تماثل شخصيات «الأمازونيات» بريشة روبنز، وصورة المرأة العجوز مأخوذة من لوحة «وضع الجثمان في التابوت» بريشة تيتيان، وتردده الدائم على متحف اللوفر لرؤية العجينة اللونية لدى فيلاسكس ورمبرنت، وإطلاعه على ألبومات الفنانين والرحالة الأوروبيين للقرن الثامن عشر (خاصة ميللنغ وروسية وغيرهما). والشبه القائم مع لوحة جيروديه بالأخص في تأويل شخصية «البطل الميت» في الجزء الأمامي من لوحة «انتفاضة القاهرة»، والعمل بمبدأ التناقض في تركيبة البناء العضوي العام كما في لوحات الفنان غرو (توزيع الأشخاص إلى مجموعتين، والتضاد في العنصرين الجسدي والروحي، والتشابه في المعالجة التشكيلية لأوضاع بعض الشخصيات) وكذلك لجوءه إلى النصوص التاريخية التي كتبها الأوروبيون عن الشرق والفنون الشرقية وبخاصة فن المنمنمات الإسلامية. كل هذه المعطيات إنما تؤكد طموحا نحو خلق صورة فنية جديدة أكثر مما تشير إلى اتجاه أيديولوجي لخدمة السياسة الاستعمارية في الشرق لاسيما وإن ديلاكروا رسم هذه اللوحة إبان فترة الأزمة بين الرومانسيين والأكاديمية الفنية التي كان يشرف عليها المحافظون في الفن والسياسة معا، فقد كتب ستندال عن تلك الفترة يقول: «نحن نقف على شفير ثورة أو انقلاب في الفنون الجميلة. فاللوحات الكبيرة التي تتضمن

ثلاثين شخصا عاريا مستنسخين من النماذج اليونانية الرومانية القديمة كانت بلا مراء، ظريفة حقا، لكنها بدأت بإثارة السأم لدينا[51]». هذا الواقع وضع جيل العشرينيات من الشباب أمام حاجة ماسة إلى البحث عن أشكال فنية جديدة من أجل التعبير عن موضوعات معاصرة، والارتقاء بالفن الفرنسي إلى مستوى العهود الماضية، وإلى هذا أشار هيجو قائلا «ليس العطش إلى التجديد هو الذي يقلق العقول، وإنما الحاجة الحقيقية-والحاجة الماسة لها[52]» فالبحث عن أشكال وموضوعات قيمة قادرة على منافسة مدرسة دافيد الكلاسيكية، هو الدافع الأساس لديلاكروا نحو نسخ الشكل الفني الشرقي وتقليده واختيار موضوعات شرقية تحمل التأويل والرمز إلى واقع فرنسا، والإنسان بشكل عام، إنسان القرن التاسع عشر حيثما وجد.

لقد درس ديلاكروا الاستشراق الفني لأول مرة كمقولة استيتيكية إزاء الخصوصيات المحددة للعقيدة الرومانسية. ونجده في هذا يعطي مثالا شيقا لتطور التفكير المجازي، بأن يربط-كما يبدو-ما بين الاتجاهين المتناقضين، أي المجازي والرومانسي-في رمز واحد.

ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن ديلاكروا، شأنه شأن جيريكو، قطع الصلة في مجال اللوحة التاريخية مع مدرسة دافيد، بأن جعل موضوعا للوحاته اللحظة التي تبلغ فيها الأحداث ذروتها، وتكون في الوضع الدراماتيكي والحي والصادق، وليس «بعد انتهاء الأزمة». وكانت روحه الرومانسية تتعطش إلى التعبير عن الحالات المتوترة والدراماتيكية والمضطربة، وسعى إلى إظهارها في أوج الحركة العنيفة أو الآلام. لهذا فقد زاد ديلاكروا من حدة ما تضمنته سابقا لوحات غرو (ديناميكية تركيب اللوحة، التعبيرية في إظهار المعذبين، وإزدراء الحرب). وساعدته الموضوعات الشرقية في ذلك. وحين أظهر هزيمة البطل وليس انتصاره الباهر تخلى نهائيا عن أساليب إظهار البطولة في الحرب (بروح فن المواضيع التاريخية إبان عصر الإمبراطورية)، كما تخلى في الوقت نفسه عن القواعد البنائية للتركيب الكلاسيكي لمشاهد القتال (وفي هذا المضمار بقى نصيرا لغرو وصاحب «سفينة ميدوزا-قنديل البحر»).

وهناك مسألة هامة تسترعى الانتباه. وتستوجب اتصاف ديلاكروا بالفنان

الإستشراقي الأول في الحقبة الرومانسية، وهي أن هذا الفنان كان يجذبه عالم الشرق الذي لم تتغير معالمه الروحية والأخلاقية وقيمة المتناسقة مع معاييره الجمالية. فالأزياء الشرقية والفنون الشرقية هي تاريخية (تعود إلى القرون الوسطى) والعادات والتقاليد مازالت تربط إنسان بتاريخه وجذوره المعرفية الأولى: الإسلام بوصفه منظومة فكر ديني ودنيوي. فضلا عن انسيابية الشخصية الشرقية بالطبيعة، التي تؤكد فطرة العلاقة بالطبيعة، وتماسك الفرد بعلاقته ببيئته. خلافا للإنسان الأوروبي آنذاك الذي فقد توازنه إثر تطور الصناعة والعلاقات الرأسمالية وما نجم عنها من ثورات وحروب. والغاية لدى ديلاكروا في دأبه عل استنساخ كل ما يمت لعالم الشرق وفنونه بصلة، وإيجاد ينابيع خاصة به لاتجاه فني جديد على مستوى العالمية والتاريخية. فلم يشكل الدرب المطروق عقبة بالنسبة إلى المعرفة، بل كان دعما لها، لأن معرفة المرء لما يبحث عنه، تستحث-بصورة لا مثيل لها-عملية المعرفة وتضاعفها في لمح البصر[53]، من هنا منبع التفاؤل وحرص الرومانسي ديلاكروا وثقته بإمكانية الاستفادة من الشرق في تحديث الأسلوب الفني الجديد. لا سيما وأن لوحته الشهيرة كانت الضربة الأولى الموجهة إلى «الكلاسيكية»، باستبدالها المعايير الفنية الشرقية بدلا من اليونانية-الرومانية القديمة وبموضوع معاصر. وبخاصة أن هذه اللوحة جذبت فورا اهتمام المشاهدين والنقاد الذين لاحظوا فيها عنصر التجديد والميزات التي بوسعها أن تحرر الفن الفرنسي من القوالب الجامدة والأشكال القديمة التي تحولت أوطد قوانين ثابتة (ستندال، وتيير، وأ. جال، وغيرهم من النقاد دافعوا عن هذه اللوحة) بينما انهالت الهجمات العنيفة على ديلاكروا من قبل ممثلي المدرسة الكلاسيكية ونقادها. وكتب تيوفيل غوتييه مؤرخا هذه الحقبة يقول في ذكرياته «لقد انهالوا على الفنان بالألفاظ النابية، وبالشتائم واللعنات، حتى أنه كان من العسير إيجاد عبارات أكثر خشونة وفظاظة وخزيا. إذ وصفوه بـ«الهمجي» و«المهووس» و«المجنون» و«المخبول»[54].

ولو أن هذه اللوحة كانت ترفد أو تصب في مجرى المؤسسة الرسمية الفرنسية (الأكاديمية) أو (تمجد العداء للشرق والإسلام)، أو تدعو إلى ضرورة السيطرة على الشرق لما جوبهت بهذه الهجمة المنظمة من أعلام

الثقافة الرسمية السائدة، فقد افتتحت هذه اللوحة بداية طريق شاق أمام ديلاكروا بعلاقته بالأكاديمية. التي رمته بالحرمان فترة طويلة، ولم تعترف به فنانا وطنيا كبيرا وعضوا في أكاديمية الفنون حتى عام 1857، كما افتتحت بداية اتجاه فني رومانسي في فرنسا أحدث انعطافا جذريا في تطور الاستشراق من حيث الفكرة والصورة معا. ويعود الفضل إليه في أن يدخل الاستشراق الفني منذ العشرينيات ديناميكية تطور الأنواع الفنية الرومانسية المتمثلة في اللوحات التاريخية، والبورترية و«العاريات» وصور الحياة والبيئة، وأن يبقى ديلاكروا أكثر المتعاملين مع الاستشراق جدية وحرية نظرا لتركيبة شخصيته الإبداعية. ففي عصر الإصلاحات أستأثر الاستشراق باهتمام كل رومانسي فكتب دكتور هيجو عن هذه الفترة يقول: «كنا في عصر لويس الرابع عشر هيلينيين، أما الآن فنحن استشراقيون. ولم نعرف من قبل أبدا هذا الانجذاب العام إلى آسيا، من الصين إلى مصر، والنتيجة أصبح الشرق ~ «صورة دينية» و«كمعبود»، وبمثابة شغلنا الشاغل جميعا ونحن ندرس العصر الحالي عبر منظور القرون الوسطى، والحضارة القديمة للشرق»[55]. تطرق للموضوعات الشرقية في العشرينيات العديد من الرسامين (مثل شامارتان، وأ. شيفر، وك. روكبلان، وأ. فوربان وغيرهم)، غير أن الاستشراق لم يشكل في إبداعهم اتجاها فنيا أو منبعا للإلهام بقدر ما هو «موضة» عابرة أثارها الاهتمام الكبير الذي أبداه الجمهور الفرنسي بالحرب التحررية اليونانية. ففي صالون عام 1826 مثلا عرض الفنان الرومانسي آرى شيفر لوحته «آخر المدافعين عن ميسالونغا». دورتريخت، متحف آرى شيفر). ولم يتجل في تركيب اللوحة واختيار الموضوع أي «عناصر تجديدية» ولم يفلح الفنان في تجنب «التصنع» والحذلقة المسرحية في إعطاء الزخم الدرامي للحدث. بالرغم من تخليه عن منطق التركيبة المجابهة: «<Frontalety والتشديد على مبدأ الجمود-والملامح المجردة من أية صفة محلية أو قومية في توزيع أدوار الشخصيات، ومع وجود نواقص تركيبية للبناء العام للوحة فإن لوحة شيفر تتميز بالأهمية الآنية للموضوع المستوحى من أحداث العصر والناطق بدرامية الواقع الإنساني، في تأويل الفكرة وبعض الشخصيات (النساء المنتحبات في مقدمة اللوحة والجانب الأيمن منها)، والصدق في تصوير الأزياء و«البرانص» اليونانية.

وتجدر الإشارة إلى أن شيفر حاول اللجوء إلى منطق الإيماءات والإشارات الدينية ليدلل على رؤيته لصراع اليونانين والأتراك كصراع بين المسيحية والإسلام حيث تبدو في اللوحة مجموعة الرجال السائرين خلف النساء حاملين الصليب والرايات كرمز للإيمان الراسخ بالنصر المسيحي. ومن حيث الأسلوب فإن شيفر لم يستطع أن يخلق وحدة درامية «للحدث» لا بواسطة اللون، ولا بواسطة الحركة ولا بإتقان منح التعابير الإنسانية في الأوضاع وفي تعبير الوجوه. فقد خلت لوحته من النزعة التعبيرية المتألقة، والديناميكية الروحية التي أسبغها ديلاكروا على أبطاله في «مذبحة هيوس». فضلا عن أن شيفر لم يستطع التخلص من الطابع البلاستيكي الجمودي في حركات الأيدي المصطنعة على غرار لوحات برودون وغرو وجيروديه للتعبير بحركة اليد المرفوعة إلى أعلى كرمز للمعاناة والفجيعة وطلبا للنجدة. هذا وبقيت الموضوعات المصرية تشغل أذهان الرومانسيين الشباب كصدى لحملة بونابرت الشرقية من جهة، وبوصف مصر بابا مفتوحا أمام الفنانين الفرنسيين لينهلوا من حضارتها، ولتمرين ريشتهم بموتيفات قادرة على تجديد دم الإبداع فيهم. فبالإضافة إلى فوربان وهوراس فرنيه تناول الموضوعات المصرية في لوحاتهم كل من بيلانجية وهايم وشامارتان وغيرهم. عرض فوربان في تلك الأعوام لوحتان «خرائب تدمر» و«خرائب في الصعيد»، وعرض بيلانجيه لوحة «ذكريات عن «أبوقير» صالون عام 1824 وعرض هيم لوحة «الاستيلاء على القدس»، كما عرضت في صالون عام 1827 سلسلة من اللوحات والرسوم التي أنجزها شامارتان أثناء رحلته إلى الشرق عام 1826[56] (حيث زار اسطنبول ومصر). وقد صور في هذه الرحلة بورتريه لحاكم مصر محمد علي باشا مفتتحا بذلك الطريق أمام معظم الفنانين الفرنسيين والأوربيين الذين زاروا مصر وصوروا حاكمها بحيث تشكلت حتى أواسط القرن التاسع عشر سلسلة من البورتريهات التي تمثل مراحل متعددة وبمواصفات متنوعة لشخصيته تصلح لأن تكون مجالا لدراسة ايقرنغرافية مستقلة بذاتها). حاول شامارتان أن يلج عالم الشرق السياسي بلوحة تاريخية مستقاة من واقعة المعاصر وهي لوحة («مذبحة الانكشارية» عام 1827، متحف روشفورد) غير أنها من حيث النسق الايقونغرافي لم تشذ عن قاعدة فناني عصر الإمبراطورية الأولى ولا عن لوحة هوراس

فرنيه «مذبحة المماليك». بيد أن شامارتان أفلح في التعبير بصورة أدق عن اللحظة المأساوية نفسها وعن التوتر الانفعالي للمذبحة التي طالت الشرقيين. مع محاولة لإعطاء صورة واقعية لنمط العمارة المحلية في اسطنبول حيث يظهر في خلفية اللوحة مسجد السلطان أحمد الشهير. الذي يقوم دوره على الإشارة إلى «مكان» المذبحة كما تعيد إلى الأذهان تركيبة اللوحة التي تصور مجموعة الإنكشارية السائرة من اليسار إلى اليمين لوحة «انتفاضة القاهرة» للفنان جيروديه، لكن شامارتان يصور أناسا يرتدون أزياء بسيطة وعادية وغير احتفالية خلافا لما هو الحال في لوحة جيروديه الذي ركز جهده على العناصر الديكورية والإكسسوار في صورة «لأمير الشرقي» المقتول بالزي الوطني الأنيق. كما يلاحظ في عمل شامارتان التكلف في توزيع سياق الحدث والشخصيات وحتى شكل تعابير وجوههم المسرحية، والإيماءات المصطنعة في حركات الأشخاص وأوضاعهم وخاصة شخصية الفارس الممتطي صهوة جواد أبيض-البطل الرئيسي-وكذلك يد الجندي المرفوعة في المقدمة التي تشبه طريقة تصوير جنود نابليون في لوحتي «معركة ابوقير» و«معركة الأهرام» للفنان غرو). إن زيارة شامارتان للشرق وإن كانت أول زيارة لرومانسي فرنسي غير أنها لم تؤصل في الاستشراق الفني طابعه الرومانسي الإبداعي (بقي شامارتان مقلدا لغيره من فناني الاستشراق) كما أنها لم تحدث في إبداع هذا الفنان ورؤيته للشرق نقلة نوعية. إن طبيعة الرومانسية بوصفها اتجاها فنيا تحمل في ذاتها قوانين التناقض الناتجة عن. التناقض في البنية الداخلية للشخصية الرومانسية، وازدواجية الواقع الرومانسي في رؤيته للصراع الفكري-الفني المعاصر يحدده عمق تناقض البنى الداخلية المكونة له. ففي الرومانسية نفسها وجد احتمال استيعابه من قبل القوى المحافظة أو الرجعية ومن قبل القوى الإبداعية والتقدمية والرومانسية مذهب التعدد السياسي والاجتماعي الذي يحكمه منطق «الفردية» و«الذاتية» في التعامل مع الظاهرة، ومع الحياة أي مع العالم الخارجي من خلال العالم الداخلي الشخصي البحت. فالإبداع الفردي أو حرية التفرد في الإبداع هو في الأساس مطلب الرومانسيين الأول للإفلات من قيود المؤسسة الرسمية والذوق السائد الذي تمليه علاقة العرض والطلب أو السوق الفني. وهذا الواقع مثلته أعمال فنانين ينتمون لجيل واحد،

ولمذهب فني واحد، حيث تعاملوا مع موضوع واحد هو الموتيف الشرقي من عدة أوجه نظر. فليس هناك وحدة رومانسية تتطابق فيها وجهات النظر بالعلاقة بالواقع وتصويره. إنما هناك جدلية العام والخاص، الكل والوحدة.

والتاريخ برأي الرومانسي-«هو حياة شعب، لذلك نرى أن همومه، ومشاعره، وعلاقته بالأحداث ومشاركته فيها، ورأيه في الناس وفي أفعالهم هو الذي يشكل المضمون الهام للتاريخ. ومن وجهة النظر هذه فإن الرأي الشعبي يحدد المقياس الموضوعي للحدث التاريخي، وموقعه في حياة الشعب. لذلك فإن تاريخ القيم أو الأخلاق عليه أن يكمل بتاريخ الآراء الشعبية». بهذه المقولة حاول أحد أبرز مؤرخي الرومانسية الفرنسية ريزوف أن يحدد طبيعة الرومانسية كمذهب مشيرا أيضا إلى أن علم الجمال الرومانسي ينفي مسألة تمثيل أو تصوير الحقيقة، فقد استعاض عن ذلك بالبحث عن مفهوم «الحقيقة» الأشمل والأعمق من الحقيقة «الفعلية»، لكونه يتضمن مجمل وقائع الأحداث، الموضوعة وغير المعروفة، ولأنه يعبر عن جوهرها بوضوح ودقة»[57]. والبحث عن الحقيقة مسألة نسبية. ورؤية الحقيقة والتعبير عنها لدى الرومانسيين قابل للمفارقة والتناقض. وللتناقض الرومانسي في رؤية الحقيقة، والواقع والتاريخ جذور: منها معرفية ومنها اجتماعية، وحتى في تحديد علاقة الفن بالواقع نرى أن الرومانسيين يتناقضون في تحديدها، وبعضهم يعتبر «أن الفن مستقل عن الحياة غير أنه يحددها»[58] والبعض الآخر يرى «أن الفن مرتبط بالحياة ومرهون بها»[59].

إن التناقض كمبدأ رومانسي لا يلغي وحدة الرومانسية. وإنما يفرض على الفن ظواهر متنوعة، وأشكالا متعددة، وطرائق وأساليب متباينة المستوى المعرفي والتقني، غير أنه تتجاذبها جدلية الوحدة والصراع الإبداعي. فشكل التعبير الرومانسي هو حالة نقد للواقع، وبحث عن احتمالية المثال. وهو قائم أساسا على ضدية العقلانية، وعبادة وتأليه المشاعر، وفرض نمط شاعري في العلاقة بالحياة، وبالفن. إن هذه الخواص الرومانسية انعكست على تصوير الموتيف الشرقي، ووسمته بالملامح الرومانسية العامة والخاصة. وفي سياق إطار البحث عن تطور سياق الاستشراق الرومانسي للعشرينيات نجد أن سبلا متعددة ظهر فيها الموتيف الشرقي، فما بين لوحة «مذبحة

هيوس» اللوحة التاريخية الشهيرة ولوحة «موت ساردانابال» اللوحة التاريخية الثانية لديلاكروا التي هزت أركان المدرسة الأكاديمية في صالون عام 1927، عمل ديلاكروا على عدد من اللوحات ذات الموضوعات الشرقية سنضطر إلى الكلام عنها لاحقا نظرا لضرورة الحفاظ على سياق البحث في نوع اللوحة التاريخية بالذات.

لوحة «موت ساردانابال، 1827، اللوفر، باريس»

إن أعوام العشرينيات هي مرحلة تشكل إبداع ديلاكروا، وانبثاق لغته التشكيلية، التي حاول من خلالها خلق نهج فني رومانسي خاص به. وليس من قبيل الصدفة أن يكون التاريخ مصدرا للوحته الثانية «موت ساردانابال» التي أثارت ضجة لا مثيل لها في أوساط الفنانين والنقاد وقتذاك، ومازالت أمد يومنا هذا تعتبر«لغزا» فنيا من حيث الشكل والمضمون يستهوى العديد من مؤرخي فن القرن التاسع عشر، نظرا لفقدان المعلومات حول مرحلة إنجازها من «يوميات» ديلاكروا نفسه، مما يجعل الباحث في حالة بحث دائم وافتراضات للمصادر الايقونغرافية التي اعتمد عليها الفنان ديلاكروا. تعتبر لوحة «موت ساردانابال» مرحلة جديدة في تجلى الاستشراق الفني على أسس فكرية-فنية رومانسية مترعة بأقصى مخزون معرفي، وزخم إبداعي، مستندا على كل المعطيات الشاملة بعالم الشرق وعلمه التي توصل إليها المستشرقون الأوروبيون حتى بداية القرن التاسع عشر. إذ لم تكن أوروبا عمليا تملك معلومات دقيقة عن ثقافة بلاد ما بين النهرين وفنونها باستثناء روايات المؤرخين اليونانيين القدماء (هيرودوت، ديودور الصقلي) وكتب الرحالة والمستشرقين في القرن الثامن عشر، حتى اكتشافات العالم الفرنسي بوت والإنجليزيين رولنسن ولاتشارد التي تمت فقط في الأربعينيات من القرن التاسع عشر. لهذا بقى بمثابة لغز بالنسبة للباحثين، والسؤال من أين استقى ديلاكروا موضوع لوحته وموتيف «النار» الذي أختاره كصورة فنية رومانسية؟. إن المصدر الأول للوحة موت «ساردانابال» هي مسرحية بايرون التي صدرت في عام 1821[60]. وقد ترجمت إلى الفرنسية، حيث قام الفنان أ. ديفريا بتصوير أحداث المسرحية للترجمة الفرنسية، وهو الذي أطلع ديلاكروا في بداية عام 1826 عليها[61]. وقد أعجبته الفكرة

وقرر تنفيذها في لوحة يشارك بها في صالون عام 1827. لا سيما وأن هذه المسرحية قد أهداها بايرون للشاعر الألماني غوته صاحب «الديوان الغربي-الشرقي» الذي كان إبداعه يشكل أحد مصادر الإلهام الرئيسية للرومانسيين الفرنسيين ولديلاكروا بالذات في العشرينيات وبعد أن ترجمت أعماله إلى الفرنسية). فمن حيث البناء الفني لم يخرج ديلاكروا عن الإطار الذي رسمه بايرون. بالرغم من أن بايرون قد توجه أبى تاريخ الشرق القديم توجها رومانسيا في تصويره غير أن ذلك لم يثنه عن المحافظة على وحدة «المكان» و«الزمان»، في الحدث، كما هو الشأن في قواعد بناء الدراما الكلاسيكية اليونانية القديمة. وقد شرح بايرون مبررا ذلك في مقدمته قائلا: «لقد سعيت إلى تتبع رواية الأحداث كما هي لدى ديودور الصقلي، لكنني وجدت أنه من الضروري تطوير الأحداث وفقا لقانون الوحدات الثلاث. فالتمرد في مسرحيتي يحدث فجأة ولا يدوم سوى يوم واحد، بالرغم من أنه كان في التاريخ نتيجة عمليات حربية مديدة»[62]. وقد سار ديلاكروا على خطاه في مسألة «اختزال» المسافة الزمنية إلى لحظة تاريخية واحدة هي «الأوج» في التوتر الدرامي للحدث، وتقليص مساحة «الحدث» أي المكان إلى صورة مكانية مكثفة الدلالات، والإشارات ومثقلة بالرموز التعبيرية. وهي لحظة استلقاء الملك ساردانابال على فراشه، يحيط به جواريه، وخدمه وخيوله، ومجوهراته وأنفس ما لديه من ممتلكات، بانتظار النار التي ستوقدها إحدى خادماته بالقصر (تبدو في نهاية الجزء الأيمن من اللوحة أي قرب فراش الملك) لتلتهم ألسنتها الجميع دون استثناء. لقد قدم بايرون في مسرحيته «ساردانابال» لديلاكروا نصا يجسد رؤية رومانسية فلسفية-تاريخية بديلة للرؤية الكلاسيكية تقوم على فهم للتاريخ، يشمل مبدأ فنيا معبرا عن «روح العصر» وظروف لم «المكان» و«الزمان» وروح الشعب وثقافته وتقاليده الفنية وقيمه الروحية والمادية الخاصة به والتي تمنحه الطابع «المحلى» «القومي» والإنساني الشمولي. وما كرسه فكر هردر التاريخي في تحليل ظاهرة الثقافة الفنية بواسطة التوغل في «روح العصر» وجعل «التاريخي» قائم على تصوير «المحلي» و«القومي» في الفن، وانطلاقا من فهم ف. شليغل في كتابه «فلسفة التاريخ» للتاريخ الذي يقوم على جدلية التناقض بين المثالي والواقعي كقوى حركة لتطور الإنسانية، فإن

الرومانسيين سعوا إلى التجسيد التاريخي للصورة الفنية وفقا «للصبغة المحلية» التي سادت كنزعة مميزة لشتى الفنون آنذاك: الرواية التاريخية، الشعر التاريخي، المسرح التاريخي[63]. (ففي المسرح والأوبرا أخذت تختفي الموضوعات الميثولوجية لتحل محلها التاريخية، مع نزوع لتصوير الملامح والمعالم والمعايير التاريخية في الديكور والأزياء أي المحافظة على الدقة الفنية التاريخية في التصوير والتعبير عن «الحدث» التاريخي). وحول بناء الدراما الرومانسية أكد الرومانسيون الطابع المحلي في كل المدارس الأوروبية وكل الفنون الرومانية. لقد أشار أ. شليغل إلى «ضرورة أن يحل الطابع القومي في الدراما»[64]، وأكد فاغتر أن «تقييم أي» فنان أو شاعر-يجب أن ينطلق من مسألة استيعابه لظواهر العالم وأشكاله وكيف يحدد الخصائص المميزة للقومية التي ينطلق منها»[65]. أما هيجو فقد عبر عن أن «اللون المحلي» يجب أن «ينطلق من قلب الدراما وليس من سطحها، ويجب أن ينتشر في كل خلاياها وزواياها كالغذاء الذي ينطلق من جذور الشجرة وحتى آخر ورقة فيها. فالدراما عليها أن تتوغل في روح العصر وتحمل لونه، حتى تشعر بأنه يسبح في الهواء. وبمجرد أن تدخل الدراما وحتى أن تخرج منها، يجب أن تشعر وكأنك انتقلت إلى عصر آخر، وفضاء آخر تماما»[66].

إن مسألة تجسيد الصورة التاريخية-المحلية لعصر ساردانابال لم يكن بالمسألة السهلة بالنسبة لديلاكروا الرسام الذي حاول أن ينقل عالم مسرحية بأكمله إلى لوحة زيتية واحدة. فأمامه مهمتان، التوغل في البنية الفنية المسرحية للدراما التي اختارها وفقا للفهم الرومانسي لها، وإيجاد الشكل افني التشكيلي المعبر عنها في عصر ساد فيه نزوع علم الجمال الرومانسي نحو التاريخية، ليس في رسم طابع الظاهرة فحسب، بل وفي الطموح (لربط النظرية. الفنية بتاريخها أي) بالتوليف ما بين نظرية الفن وتاريخه، مما يفترض إعطاء صورة فنية دقيقة تاريخيا. من هذا المنطلق بدأ ديلاكروا عملية البحث عن الهوية الروحية والمادية لبطل لوحته الجديدة في مصادر شتى. وقد عمل على مدى فترة طويلة في رسم تخطيطات يتبين منها كيف تطورت لديه صورة البطل الرئيسي، والمراحل التي مر بها أثناء مهمته في محاولة التملك من المعرفة الشرقية حول العصر الذي ينتمي إليه. بدون

أدنى شك مضى ديلاكروا في التعبير الدقيق عن صورة الموت الفاجع للحاكم الشرقي الفذ أبعد بكثير من المصدر الأصلي (أي تراجيديا بايرون) مستفيدا من جميع المعطيات المتوافرة لديه، سواء الأدبية-الروائية، (هردر في «إكليل الشعر الشرقي» و«حول علم الجمال الشرقي» و«رسالة من برسيبو ليس»[67] وغوته في «الديوان الغربي-الشرقي») والفنية والعلمية آنذاك.

ومن الملاحظ أن ديلاكروا قد حاول الجمع بين الصورة الروحانية والشهوانية، والذهنية والانفعالية والمأساوية في شخصية البطل الرئيسي بما يماثل الصورة التي رسمها كل من هردر وغرته عن شخصية الملك الفارسي-«الشرقي». فضلا عن انجذاب ديلاكروا إلى أسلوب الوصف التعبيري لعالم الشرق الجمالي والأخلاقي (كما هي حال هردر وغوته) من خلال نسخه وتقليده لشتى الفنون التزينية التطبيقية الشرقية الإسلامية: الفارسية والهندية والعربية من جرار وجوانات وحلى مزخرفة، وعدة الجواد، وأزياء ولوازم بيتيه تغطي الجزء الأمامي من اللوحة وتقوم بدور الدلالة على «الصبغة المحلية» لعالم الشرق الجمالي-الفني. ومن خلال وضعه للملامح المميزة-للبطل الرئيسي-الملك الفارسي المستبد والمتنور، الذي عاش بشاعرية ومات بشاعرية، وعرف شتى ملذات الحياة الذهنية والحسية، والذي اختار لنفسه ميتة تاريخية موسومة بمتعة استقبال الموت ووداع الحياة بمظهر احتفالي، ضمنه كل ما أحب في الكون من حي وجماد. مخلصا بذلك لنفسه، مستجيبا لقدره كبطل رومانسي. ففي اللوحة التخطيطية الأولى بدا ساردانابال بوجهه النحيل الضامر المائل إلى الاستطالة، ولحيته المسترسلة، وحاجبيه الرفيعين كقوسين شامخين فوق عينين مشرعتين «كعيون غزال». وهذه الصورة للملك الفارسي مماثلة تماما للصورة الايقونغرافية المتعارفة في المنحوتات البارزة التي تغطي جدران قصور برسيبيولس والتي تصور ملوك فارس. ومن المحتمل أن ديلاكروا اعتمد على المنحوتات البارزة في «ايقروس»[68] كنموذج لدى تصوير هيئة «ساردانابال» الراقد على فراشه. وهناك فرضية بأن الفنان ديلاكروا قد استنسخ صورة الملك الفارسي من ألبومات وأعمال الغرافيك التي صورها الرحالة الأوروبيون في القرن الثامن عشر ونخص بالذكر أعمال كورنيليوس لوبران «وصف رحلة بلاد ما بين النهرين عام، 1714» و«رحلة في فارس»[69]

للرحالة الإنكليزي السيركان بورت. لقد حاول ديلاكروا استنادا إلى الصورة الفنية الفارسية المتوافرة لديه آنذاك واستنادا إلى كل ما جاء فيها من أبحاث وخواطر، ودراسات حول الحضارة الفارسية، أن يمنح الشكل مضمونا تعبيرا ملائما. فالملك الفارسي استنادا لما جاء في الزند افستا وما وصفه به المستشرقون هو«أظل الإله أرموزدا على الأرض» وصورة طبق الأصل لشهريار في «ألف ليلة وليلة» وكذلك للوصف الذي جاء في كتب التجار والرحالة الفرنسيين للقرنين السابع عشر والثامن عشر (تافرنيه وشاردان بشكل أساسي) [70]. حيث ترتبط صورة الشرقي مع المثل الجمالية والأخلاقية المميزة له.

إن صورة «ساردانابال» بركان تضطرم فيه طاقة روحية جبارة وخيالية استجمعها البطل التاريخي في مواجهة الموت وجها لوجه مواجهة الند للند. وهذه الطاقة الروحية الهائلة هي التي منحته الجرأة في اختيار شكل الموت، أي الموت «بالنار». فموتيف «النار»، هو صنف العبادة الوثنية للفرس، وهو رمز «طهارة الروح» لدى الرومانسيين، وليس من قبيل الصدفة أن يتخذ ديلاكروا من موتيف «النار» إطارا لفكرة لوحته.

إن موتيف النار ينسبه بعض الباحثين إلى إحدى صور الغرافيك في البوم «كورنيليوس لوبرين» حيث تبين «موت الملك سردانابال فوق النار». ومن المؤكد أن ديلاكروا كان يملك في مرسمه مجموعة متنوعة من أعمال الغرافيك التي كان يلجأ إليها لدى تصوير لوحاته، وهناك سلسلة من المقالات التي ظهرت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات تحاول ربط موتيف «النار» الذي اعتمده ديلاكروا في لوحته، واستنادا إلى مجموعة النسخ التخطيطية التي نقلها ديلاكروا عن المنمنمات الهندية والفارسية وبخاصة المنمنمات التي تزين ديوان الشاعر على شيرنوائي، (أنجزها الفنان شاه عباس)[72] والتي وجدت في مرسم ديلاكروا بعد وفاته. حيث استلهم ديلاكروا من إحداها التي تمثل صورة «عروس هندية ألقى بها في النار التي سيحرق فيها جثمان خطيبها (وهو تقليد اجتماعي متبع في الهند آنذاك). فمن حيث البناء العضوي العام للمنمنمة وللوحة ديلاكروا هناك تماثل في إطار الفكرة والتركيبة الفنية: شكل سرير سردانابال شبيه بنعش الخطيب الهندي، كما أن ترتيب المجموعات المصورة في كلا التركيبتين متماثل لحد كبير.

أولا في تمركز الحدث (مساحة الحدث الرئيسي لمرقد سردانابال، ومرقد جثمان الخطيب) وهو الجزء الأوسط من المركز-المستقر والذي حوله تجرى الحياة والحركة وفق خط قطري صاعد من الركن الأيمن السفلي أوطد الركن الأيسر العلوي وعند نقطة تقاطع الخطوط القطرية حيث يتم تشكيل مركز الحدث في كلتا الصورتين. لقد تخلى الفنان ديلاكروا بشكل مقصود في بناء لوحته عن التركيبة والعجينة اللونية المميزة للوحة التاريخية في الفن الفرنسي آنذاك، خارقا التقاليد المتعارف عليها في بناء الحدث التاريخي الذي يصور عادة في المقدمة (أي الجزء الأمامي من اللوحة) وأمام أعين النظارة عامدا في لوحة «موت ساردانابال» أن يفرد للمقدمة دورا وصفيا، ثانويا، أو بالأحرى مدخلا للحدث الرئيسي الذي يتركز فيه دور البطل الرئيسي أو الفكرة الرئيسية في عمق اللوحة. إن ديلاكروا حاول اختصار عالم الشرق برموز وإشارات قلما جازف قبله فنان في اللوحة التاريخية بأن يجمع في تركيبة واحدة مثل هذا القدر من الأشخاص، والأشياء، والتفاصيل في أوضاع مختلفة وحركات معقدة ومتقاربة، وبهندسة قائمة على مبدأ الخطوط القطرية. علما بأن لكل مشهد، مغزاه، ولكل مجموعة دورها، ولكل حركة دلالتها، ولكل لون تعبيره، بحيث تبدر اللوحة للنظرة الأولى وكأنها حالة من الصخب والفوضى تعجز العين عن تحديد واستيعاب حركة الخطوط المتشابكة فيها والألوان المتمازجة. الحقيقة أن عالم لوحة «موت سردانابال» يشبه إلى حد كبير عالم المنمنمة الشرقية القائم على مبدأ «توليف» الأنواع الفنية المختلفة: البورتري، الطبيعة الصامتة، صور الحياة والبيئة، حيث توحد كل العناصر الشكلية من ألوان وخطوط، لتقدم صورة مكثفة ومعبر ة عن مبدأ الزركشة الفنية والنزوع نحو الأرابسك في الصورة الفنية. والمنمنمة لم تخضع لمفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة لبناء اللوحة، بينما ديلاكروا أخذ من المنمنمة نمط السياق السردي للحدث متبعا مبدأ الأبعاد الثلاثة في بنائه، مخضعا إياه لتوليف مرهف ودقيق بين عالم الصورة الشرقية (المنمنمة أو فن التصوير التصغيري) وعالم الصورة الفنية الأوروبية ضمن مفهوم (الأبعاد الثلاثة) لعلم المنظور. ويغدو مبدأ التناقض أو التضادية، الأداة الرئيسية التي «تتحكم» في إيقاعات الحركة المعقدة والمتنوعة في حالة انسيابية من تضافر الألوان والأضواء

والظلال. فالجزء الأمامي يتكون أساسا من هارمونيا الأوضاع المتناقضة في الأجساد وحركات الأيدي، حيث يتراءى للمشاهد وكان عملية توزيع الحركة تقوم على عدة محطات، فتبدأ بشخص رجل يدفع الجارية العارية نحو فراش الملك، بينما تتوقف حركته بمشهد المرأة التي تقاومه، وتتجمد نهائيا الحركة في صورة «أمة» ساردانابال المفضلة (ميرا) مستلقية عند قدمي الملك في منتهى الاستسلام للموت. ويشدد عند قدمي الملك في منتهى الاستسلام للموت. ويؤازر هذا الخط القطري سياق اللون الأحمر الأرجواني في الطرف الأيمن واللحاف القرمزي بلون الدم. إن جرأة ديلاكروا الملون وموهبته في خلق سيمفونية لونية متميزة ومعبرة للسائد قد تحقق في هذه اللوحة التي حطمت المعايير التقليدية اللونية في اللوحة التاريخية الفرنسية الشائعة آنذاك. وقد وصف أحد أبرز مؤرخي فن ديلاكروا هذه اللوحة بقوله: إن كل ما كان يحبه ديلاكروا، وكل ما كان يحلم به، ويثير نشوته، قد تجمع في هذا التيار العارم، وكأنما ينبعث من عبير مسكر، يختلط برائحة الدم ويندفع نحو الأعلى، مثل سحب دخان مندفعة من نار مشتعلة، ولم يجمع سابقا بمثل هذا الحماس والنهم مثل هذا القدر الكبير من المجوهرات والقلائد والزهريات المصنوعة من المعدن المطروق والحلي الذهبية والفضية اللامعة. ولم يتألق اللون أبدا بمثل هذا السطوع، جامعا في حزمة لونية كلا من الأبيض اللؤلؤ والذهبي البرايتين، والوردي الأحمر والبرتقالي، وامتزاج هذه الألوان الثلاثة الأخيرة باللون الفضي الذي يبدو أكثر تألقا إلى جانب الأخضر»[73]. إن مبدأ التضاد اللوني للملابس البيضاء الناصعة والغطاء الأحمر لسرير سردانابال يعكس لحظة التوتر في جدلية التناقض بين الحياة والموت، الحقيقة والوهم، الهدوء والانفعال، الطهارة والجريمة، السمو الروحاني والشهوة المفرطة. ومبدأ التضاد أو التناقض اعتمده ديلاكروا كمبدأ مجازي للتعبير عن الحالة النفسية لإبطال لوحته التاريخيين، وعن رؤية للتاريخ قائمة على جدلية الواقع والمثال، فبينما يستلقي سردانابال على فراشة في وضع هادئ، أنيق محتفظا بجلاله ووقاره منعزلا عن الأشخاص المحيطين به، بفاصل من الألوان البيضاء والحمراء تضج المجموعات البشرية من حوله بموجات الانفعالات الجامحة للقاء الموت، وتبلغ قمتها في صورة «الزنجي مع الفرس». فالمعالجة التشكيلية لبناء

اللوحة القائم على مبدأ تناقض أوضاع «المجموعات» المتنوعة لم يسجل دون تفكير الفنان في سيادة مناخ عام متكامل للوحة ككل. وبهذه المعالجة يقترب ديلاكروا من طريقة غرو في عمل لوحاته التاريخية وحتى لوحات دافيد الذي كان ينفذ تركيب اللوحة على أساس «المقاطع»، غير أن ديلاكروا عارض الترتيب المنسق الجامد والخطى لدى النزعة الكلاسيكية بعفوية الخيال البنائي الفني وبمنح الألوان حرية التعبير، أي بإطلاق العنان للون في أداء الفكرة وفي خلق «واقعية درامية»يشكل محتواها هجوما على مبادئ دافيد (وبخاصة في سيطرة الألوان الدافئة والصاخبة الحمراء والبرتقالية بشكل رئيسي) والسكونية والعقلانية ذات المنطق الهندسي البارد الذي اتبعه في لوحاته التاريخية. بينما مجد ديلاكروا لذة الشهوة والانفعال كأمر مناقض للعقل القادر على كبح مشاعر الإنسان، وتشكيله في أطر مثالية بدون لحم ودم. كما أن ديلاكروا اعتمد مبدأ الديناميكية في التشكيل مستهدفا ربط حركة الروح الإنسانية بصخبها، وضجيجها، وألمها، ومعاناتها في صراعها الوجودي، بحركة الجسد. والجسد في التعبير الرومانسي لدى ديلاكروا هو أداة الروح ومسرحها، وحركة الجسد المرنة، الرشيقة، هي أسيرة حركة الروح، تتغير وتتنوع وفق تغير وتنوع الحالة النفسية الإنسانية. ولذلك نرى أن ديلاكروا كما في معظم لوحاته التاريخية يلجأ إلى تصوير الجسد الإنساني العاري (وغالبا ما يصور أجساد النساء العارية في الجزء الأمامي من اللوحة) كصورة مجازية للتعبير عن حالة الروح أو عرى الروح. ويعتبر عرى الجسد بالنسبة له كصورة فنية يمكنه من إيصال الحالة الروحية والمعاناة النفسية لأبطاله، وهو تقليد فني سائد في الفن الأوروبي كرسه ميكل إنجلو في جدارياته الشهيرة، وعمل به العديد من إعلام فن التصوير الأوروبي فيما بعد وبخاصة روبنز، فيرونيز، رمبرانت وفناني عصر الباروك والروكوكو. إن ديلاكروا الرومانسي حاول الارتقاء بأدواته التعبيرية إلى مستوى المدارس الفنية العريقة في أوروبا لذلك نرى أنه قد ادخل في بناء هذه اللوحة تفاصيل عديدة مستوحاة من هذا الفن أو ذاك، أو من هذا الفنان أو ذاك وبخاصة صورة المرأة كرمز، للمعاناة والحب، والتضحية والضعف، والعذاب والصبر (متأثرا إلى حد كبير بروبنز، وفيرونيز، ورمبرانت، أي رواد التيار اللوني في فن التصوير الأوروبي).

وصورة المرأة العارية المكثفة في لوحة «موت ساردنابال» لم يقصد بها تأكيد الحسية والشهوة الشرقية فقط، وان كان ديلاكروا قد أراد في صورة المرأة أن يرمز إلى شكل من أشكال لذات الحياة التي كان يتمتع بها الملك الفارسي، غير أن صورة المرأة تبرز هنا وفق الرؤية الرومانسية الفنية للمرأة وهي رمز لثنائية الروح والجسد. وفيها يحقق الرومانسي البعد الروحي الإنساني، والبعد الجسدي الحيواني، والإنسان هو هارمونيا صراع المتناقضات: الإنسانية والحيوانية، الخير والشر، السماوي والأرضي، الخصوبة والعقم، الموت والحياة. إن الناظر إلى لوحة «موت ساردانابال» تشده النظرة الأولى إلى دفء الشرق وحرارة عوالمه المتضادة. وفي الحقيقة استطاع ديلاكروا بريشة توليفية رفيعة أن ينسق بين معايير وتفاصيل فنية مختلفة سواء الشرقية: الهندية، والفارسية، والعربية المستوحاة من أنواع فنية شتى: من الفنون التزيينية، والمنمنمات، وفن النحت البارز «relief>أم غربية تتداخل فيها الصور الفنية النهوضية والباروكية والروكوكو، برؤية رومانسية كوسموبوليتية، تاريخية مترعة بالإيقاع والحركة اللونية والتقنية-التركيبية. وقد شرح ديلاكروا نفسه في يومياته رأيه بدور المؤرخ الرومانسي قائلا: «إن الولع المعاصر بتصوير التفاصيل قد انتقل حتى إلى المؤرخين، وإذا كان المؤرخ يتحدث عن حدث أو بطل ما، فإنه يريد إظهار كل شيء على الإطلاق، ساعيا إلى إماطة اللثام عن القرون، وبعث الأفراد بلحمهم ودمهم، إنه يدرك مظهرهم وأفكارهم، ويطمح للتوغل في كل أقوالهم حتى في الظروف العديمة الأهمية. من هذه الزاوية يعتبر المؤرخ أكثر رومانسية من القدماء الذين كانوا يصورون الأحداث بريشة عريضة، ويرسمون على لسان أبطالهم بالعبارات الضخمة»[74]. وديلاكروا الرومانسي كان يدرك دوره كفنان-مؤرخ في هذه اللوحة التاريخية. من هنا نراه قد أظهر كل ما لديه من معرفة غربية وشرقية لنقل صورة فنية تنتمي إلى «زمان» آخر «ومكان» آخر، أي إلى حضارة مغايرة تماما لحضارته جاهدا في منح «الصبغة المحلية» لشكل ومضمون هذه الصورة. ونراه لجأ إلى مبدأ الاستعارة الفنية من الفنون الشرقية بمختلف مدارسها والغربية أيضا ومبدأ الاستعارة هو أساسا طريقة فنية تقليدية لتصوير الحياة (إن مبدأ الاستعارة الفنية اعتمد في تصوير الميثولوجية القديمة والمتوسطة منذ عصر النهضة، مرورا بشتى المدارس

الفنية الحديثة). والفن بالضرورة محكوم باللجوء إلى مبدأ الاستعارة بهدف تمثيل تعميمي للحياة، وإستبنائها فلسفيا بشكل عام. والرومانسية شكلت مرحلة انتقالية في استخدامها لمبدأ الاستعارة ما بين الفنون الأوروبية بشتى مدارسها والواقعية النقدية التي ظهرت أواسط القرن التاسع عشر. غير أن الرومانسية تخلت إلى حد كبير عن استعمال الميثولوجيا كأداة استعارة، لكنها لم تصل إلى مسألة التمثيل الفني للواقع أو المعاصرة بشكل مباشر ومكتمل. لقد تراجعت الشعبية في الفن الرومانسي، حيث مع الرومانسية بدأ التاريخ يخدم أو يمثل الواقع في الصورة الفنية، وغالبا ما يلعب دور المجازية والاستعارة في التعبير عنه. والتاريخ آنذاك دخل الفن ليعبر عن واقع العصور الماضية، ولكن بدقة، ووضوح، وحقيقة تعبيرية تتضمن الإيماء والإشارة إلى واقع العصر الرومانسي لفرنسا بالذات. وفي لوحة «موت ساردانابال» تتمثل صورة «العذاب» وشخصية البطل الإيجابي ولكن انطلاقا من قيم أخلاقية-إنسانية جمالية رومانسية تمجد «العذاب» و«الموت»[75] كصورة لنبل الروح والقيم. بينما يقوم في المنظومة الأيقرنغرافية التقليدية المسيحية لعصر النهضة والباروك مبدأ «العذاب» على أساس ديني-أخلاقي مثالي-سماوي. غير أن الرومانسيين بلوروا صورة «عذاب» الشعب، والأفراد في لوحاتهم التاريخية، وأنزلوا مفهوم العذاب الإنساني من السماء إلى الأرض. فلم تعد الآلهة الرسل والأنبياء والقديسون هم المقياس للقاء الروح ومرارة المعاناة الإنسانية، بل ربطوا الصورة التاريخية بعذاب البشر ومعاناة الشعوب. وبذلك ألهوا العذاب الإنساني بأشكاله الواقعية، المريرة، الناتجة عن حروب البشر وصراعاتهم، المغايرة لتلك العذابات الناتجة عن صراع الآلهة مع البشر والسماوي مع الأرض. لقد حاول الرومانسيون إعادة كتابة التاريخ في الصورة الفنية وبتضمين الحدث التاريخي صورة الشعوب وتضحياتها في صنع التاريخ وفي كتابته. وهذه الرؤية للتاريخ منحت الفن صورا جديدة، ومضمونا إنسانيا واقعيا جديدا يؤله الإنسان وعذاباته وتضحياته، ويحل الإنسان على الآلهة في الصورة الفنية الأيقونغرافية للوحدة التاريخية، فالواقع المعاش في أوائل القرن التاسع عشر جعل الفرد في حالة صراع مع الواقع نظرا للهوة الشاسعة بين المثال والواقع، الحلم والحقيقة، النظرية والتطبيق (خاصة فيا يتعلق بأفكار

الثورة الفرنسية حول العدالة، والأخوة، والمساواة التي لم تر النور في الواقع التطبيقي.

إن الرومانسية التي ظهرت في عهد بونابرت في الأدب (شاتوبريان ومدام دي ستايل بشكل رئيسي) ذي التوجه الملكي اللاهوتي المعارض لبونابرت، برزت في عهد الإصلاحات في فن التصوير لازدهاره كجنس فني-وضمت تحت لوائها أكثرية ممثلي الفن الجديد (الرومانسي)، وقد شكلوا جبهة معارضة للحكم الفرنسي غير أن جبهة المعارضة الفنية-الثقافية هذه تشكلت من الجمهوريين، والكاربونياريه، والليبراليين، والبونابرتيين والسان سيمونيين منذ عام 1815، أي من خليط غير متجانس في الرؤية السياسية، يئ أوح ما بين أجنحة «اليمين» و«اليسار»[76]. ومن أهم ممثلي المعارضة: (جيريكو، ديلاكروا، أ. فرنيه، جروج ميشيل، جانرون، نيقولا شارليه، ارى شيفر، لويس بولونجية بول هيه)، الذين كان الفن بالنسبة لهم شكلا من أشكال النضال الاجتماعي. وانضم إلى صفوفهم بعض نقاد الفن الذين كان النقد بالنسبة لهم عبارة عن «سياسة فنية». هذه الخارطة لتركيبة الحركة الرومانسية تشهد على واقع الرومانسية كمعارضة «للطبقات السائدة والسلطة (الاستعمارية في مضمون علاقتها بالشرق) كما تؤكد على اللاهارمونية السياسية في صفوف المعارضة الرومانسية والتي انعكست على الاستشراق الرومانسي: إن هوراس فرنية وآرى. شيفر وشامارتان ورركبلان الذين صوروا الشرق ضمن كليشهات المؤسسة الاستشراقية الاستعمارية، بينما ديلاكروا اكتشف ذاته كرومانسي في الشرق الرومانسي الذي يحمل في ذاته وجوهره صورة مناقضة تاريخيا للصورة الكلاسيكية اليونانية. وهو في عملية إعادة «إنتاجه» للشرق حاول خلق وإنشاء غرب رومانسي متماثل مع الشرق الرومانسي. وهنا لابد من الإشارة إلى خاصية الفن الرومانسي الأوروبي، كنظرية جمالية-والذي يرى أن الظاهرة أو الواقع المعاين والمحدد يأخذ بعين الاعتبار جوهره ومقوماته، غير أنه يصورها «بمثالية» idealization واضحة نتيجة إعادة إنتاجه لها. لذلك نرى أن شخصية سردانابال-البطل الشرقي، التي حاول ديلاكروا أن يمنحها الحقيقة والدقة التاريخية في تفاصيلها وعموميتها ليس كما هي فقط-وإنها كما يراها هو كفنان رومانسي غربي. فالرومانسية كمبدأ فني لا تقوم على تصوير الواقع.

بل تقوم على إعادة إنتاج وخلق وإنشاء هذا الواقع من ضمن الرؤية «الفردية» و«الشخصية» والذاتية للفنان في علاقته بهذا الواقع. ولذلك حمل-سردانابال-ازدواج الحقيقة والمثالية، أي ازدواج واقع وحقيقة الشخصية الشرقية والصورة المثالية فنيا وروحيا التي رسمها له ديلاكروا. وخصوصا أن الرومانسيين في نقضهم للواقع، كانوا يعبرون عنه «غالبا» في هروبهم إلى المثال، إلى النموذج الحلم، سواء أكان محتمل الوجود في «مكان» أم «زمان»آخر.

وإذا تعذر وجوده فهم يخلقونه عبر مخيلتهم، ويحققونه في صور فنية مثالية، يرون فيها بديلا عن الواقع المعاش والصورة المثالية له. وإن كانت صورة سردانابال-توليفية، انتقائية وتجميعية-تركيبية بوصفها صورة وفكرة شرقية، إلا أن هذه المواصفات بالذات منحتها غنى الدلالات، والإشارات، والإيحاءات التي تتضمن في ذاتها «المعرفة» الشرقية التاريخية لساردانابال و«المعرفة» الغربية لواقع الثقافة والسلطة في فرنسا عهد الإصلاحات. بما هي قادرة على الإشارة إليه من واقع هذه السلطة: الاستبداد، العنف، القسوة، الحسي.

ولكن سردانابال-البطل الرومانسي-اختاره ديلاكروا لكونه صورته التاريخية-الشرقية بشتى قيمها ومواصفاتها متماثلة في شتى أوجهها الشكلية-الجمالية والأخلاقية مع المقولات والمعايير الجمالية-والأخلاقية الرومانسية. ولا يجوز افتراض أن-سردانابال-جسد روية استشراقية هدفها حصر تشكيل الصورة الشرقية ضمن أنماط القسوة، الاستبداد، السلطة، العنف، الأبهة، الحسية أي وكأن ديلاكروا قد أراد من خلال صورة سردانابال-تمثيل صورة الشرق تمثيلا سلبيا. إن استشراق ديلاكروا في صورة سردانابال-هو استشراق معرفي، توليفي لما يحمله الشرق في ذاته وما أوله إياه الغرب الرومانسي، تتماثل فيه البنى الروحية والصور الفنية التقنية لكلا الشرق القديم والغرب الرومانسي، لخلق نموذج فني، كوسموبرليتى إنساني هو فوق حدود «الزمان» و«المكان»، تتحد فيه المواصفات المحلية «القومية»، والدقة-التاريخية، والإنسانية العامة في هارمونية رومانسية قائمة على جدلية التناقض بين الإنسان والقدر، الحلم والحقيقة، الواقع والمثال، الموت والحياة. وسردانابال-هو نموذج البطل الإيجابي. وفق المنطق الرومانسي

«فالأبطال الرومانسيون الأكثر إيجابية في الفن الرومانسي هم الأبطال الذين يمثلون دائما الموقف السلبي ضد ضربات القدر».

إن صورة سردانابال-الشرقي الناطق بمثل وقيم ديلاكروا الرومانسي «المعارض» للسلطة، هي «قناع فني مموه سياسيا» ليس ضد الشرق، بل ضد الغرب السائد. ولطالما لجأ الرومانسيون في هذه الحقبة إلى صور وموتيفات مستوحاة من التاريخ المتوسط والقديم، لدلالتها على الواقع الاجتماعي المعاصر من ناحية (ولأنها تتمتع بالمواصفات التاريخية والجمالية) ومن ناحية ثانية لقدراتها البلاغية والمجازية والاستعمارية الغنية والتي تحتمل تأويل كل ما يريد أن يقوله الفنان جماليا وسياسيا ضد الواقع وبلغة فنية متينة ترفض المباشرة.

لقد بحث ديلاكروا كغيره من الرومانسيين المبدعين في التاريخ عن شخصياته، وفي الشعر، وفي المسرح، وفي الواقع. و«سردانابال» كبطل نموذجي ضمنه ديلاكروا عصارة ما يحلم ب، وما يبحث عنه، وما يلقه، وما يعزيه وما يحبه وما يرفضه معا، ولا تحتمل الشك مسألة اتجاه ديلاكروا إلى سردانابال-كشخصية شرقية تنطلق بكل الدلالات الجمالية والأخلاقية والنفسانية الرومانسية. وبخاصة أن ديلاكروا الشاب كان بنفسه يختار موضوعات لوحاته التي يشارك بها في الصالونات الرسمية وما كان يرمى إليه من إحداث ثورة فنية في الشكل والمضمون، كان يدفعه باستمرار لاختيار نماذجه، وأبطاله، وموضوعاته التي لم ترض الجمهور والذوق السائد، بل حتى لم يفهمها الكثير من معاصريه من المثقفين الرومانسيين أقرانه لأنه كان يدرك أن المرحلة تتطلب تضحية، وصراعا ضد السائد في القوالب الفنية والفكرية، والإبحار ضد التيار الثقافي المتململ من هلهلة المذهب الكلاسيكي الأكاديمي وتكراراته. ولوحة ساردانابال لم تلق استحسانا سواء من الجمهور أم من النقاد وحتى من الرومانسيين أصدقائه. فقد حاول فيكتور هيجو أن يقول فيها كلاما في معرض المديح غير أنه لم يفلح إلى حد كبير نظرا لغموض فكرة اللوحة الجديدة، وللانقلاب الفني المتمثل في بنائها التركيبي وألوانها مما كان يمثل حالة من تطبيق أزلي للنظرية الجمالية والفلسفية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي (وحتى في اللوحة التاريخية الرومانسية الأوروبية بشكل عام). وككل تطبيق أولى يحمل في ذاته طابع

التجريب وهذا ما كان يدركه ديلاكروا نفسه، الذي كان يعلم تماما ماذا يريد من الفن، وما هي قدراته، ومهمته كرائد من رواد المرحلة الفنية، الذي حمل صليبه على كتفه مبكرا وشبه وحيد بعد موت جيريكو المبكر أيضا. فقد كتب لأحد أصدقائه حول اللوحة المذكورة قائلا: «لقد علقت لوحتي بشكل رائع في الصالون غير أني لا أعلم أن كان ينتظر النجاح أم الفشل. وفي كل الأحوال أنا المذنب في ذلك[77]. لقد تعرضت لوحته «موت سردانابال» لأعنف حملة نقدية آنذاك ولم يقدرها أو حتى يفهم مضمون الثورة الفنية فيها أحد. إذ كتب أحد النقاد المعاصرين قائلا: «ما هذا الخليط في البناء للجزء الأمامي. وما هذا المزيج الغريب العجيب في بناء الجزء الخلفي. وكيف يكون من الممكن الإعجاب بهذه اللوحة التي اعتبرها المشاهدون بدون استثناء، مضحكة». فضلا عن التهكم والسخرية من البطل الرئيسي، وتنوع المجموعات والعوالم النفسية التي تفصح عنها[78]. وبعد نهاية الصالون لم يدخل اسم ديلاكروا في لائحة الجوائز ولا في لائحة طلبات الحجز الرسمية التي توزعها الدولة على الفنانين المتميزين. وبقي إلى ما بعد ثورة عام 1830 حتى حصل على طلب لبعض أعمال فنية. لقد عاش ديلاكروا مرحلة العشرينيات في واقع اجتماعي صعب، تحكمت فيه مبادئه، وقيمه الفنية الرفيعة التي دفع ثمنها غاليا، من صحته، ووضعه المالي الرديء، وموقعه الاجتماعي الذي خيمت عليه الوحدة، والعزلة عن الوسط الثقافي الذي كانت تتقاسمه نوازع سياسية وفنية مختلفة. وقد عتق هو نفسه على لوحته الأخيرة هذه في مذكراته لاحقا قائلا: «إنها واترلو» و«هي أيضا تراجعي عن موسكو»[79]. حيث بقيت هذه اللوحة الضخمة (20 مترا مربعا) في مرسمه فترة طويلة، شارك بها من جديد في المعرض العالمي لعام 1855. لكن بودلير فقط اكتشف في صالوناته النقدية عظمة ديلاكروا الفنان في هذه اللوحة وحاول الكشف عن ثورتها الفنية وحتى عام 1921 أي بعد حوالي المائة عام اشتراها اللوفر، ومنذ ذلك الحين أخذت حركة النقد الفني تعيد النظر فيها والاعتراف بقيمتها الفنية والثورة الشكلية التي تضمنها. وبعد صالون 1827 أدرك ديلاكروا، أن هزيمته الفنية اثر «سردانابال» فقط لأنه دخل حلبة الصراع الفني بمنحى جديد، بعالم من الصور والأفكار الفنية غير المفهومة من المحيطين به، وغير الخاضعة للذوق السائد. وفي

هذا الموقف بدأ ديلاكروا معركة سافرة وصراع وجود مع المجتمع-مع الثقافة الرومانسية ككل-محاولا أن يقول «أناه» الفنية المتميزة، بصوت واضح ومسموع. وما قابله من جدران خرساء محيطة به لم يعوقه عن الاستمرار بل دفعه إلى السير في أعماق التوحد بقوانينه الفنية الجديدة، والانصياع لانسيابية روحه وفكره اليانعين، والمتفتحين على كل الحضارات والثقافات معلنا في إحدى رسائله «غير أن هذا لن يميتني، فالوحش لم يروض بعد»[80]. وإبداعي المتميز لن يستطيع أن يحقق لي وجودا مستقرا، كالذي ينعم فيه أي موظف ما عادى[81]».

إن من أهم أسباب رد فعل المجتمع والثقافة آنذاك على فن ديلاكروا لم يتوقف فقط على منطقة الجمالي وتقنيته الفنية الجديدة. لقد أشار تشيغودابييف أحد مؤرخي فن هذه المرحلة في بحثه حول ديلاكروا إلى مسألة «الارتباط العضوي بين لوحات ديلاكروا من تلك المرحلة وإبداع بايرون الشاعر الإنكليزي الذي ارتبط اسمه في أوروبا المحافظة، بالتمرد، حيث كان يشكل رمز التجديف والكفر بالسائد... فمن غير المستغرب أن يعتبر فن ديلاكروا في أوساط البلاط دعوة مريحة للثورة»[82]. لذلك شهدت فقرة العشرينيات من إبداعه بروز موضوعين أساسيين هما: موضوع «موت البطل» وموضوع «المعركة» أو «الصراع». وقد شكلا إحدى الصور الايقونغرافية الرومانسية المبكرة والمميزة لحقبة ما بين عام 1815- 1830، نظرا لارتباطها المباشر بواقع الرومانسيين الشباب ولتمثيلها لمأساتهم وصراعهم الإبداعي والسياسي. وفيها يتجسد تمردهم ورفضهم الحدسي للعالم المشوه المحيط بهم بدءا من القوانين السياسية والاجتماعية وانتهاء بالأساليب والقوالب الفنية. إن موضوعي «الموت» و«المعركة» لا ينتميان إلى نوع فني محدد (genre) وقائم. بذاته. فهما ليسا من باب اللوحة التاريخية «كموت ساردانابال» وليسا من باب البورتريه. بل إن هذه اللوحات شكلت صورة فنية ايقونغرافية مستقلة بذاتها تحاول الارتقاء بتصوير الواقع إلى مستوى الحدث التاريخي من حيث وظيفتها، وتمنحه طابع النبل الروحي العظيم «الذي يميز اللوحة التاريخية التقليدية في فن التصوير. إن ظهور هاتين الموضوعين كصور ايقونغرافية فنية تركزت في الفن الأوروبي عموما ما بين أعوام 1770- 1830. أي في الحقبة الواقعة على تخوم القرنين الثامن

عشر والتاسع عشر كنتيجة حتمية للفكر السياسي والتطبيق السياسي الذي طبع الحضارة الأوروبية عموما. وهي التي عكست الانقلاب الجذري والمرحلة الانتقالية من البنى الاجتماعية الأوربية القديمة القائمة على أساس السلطة المطلقة والامتيازات العشائرية والإقطاعية ومنظومة القيم اللاعقلانية، إلى مرحلة جديدة مغايرة حدد تطورها العصب الاقتصادي والاجتماعي الخاضع لسلطة الطبقة الوسطى. وقد حاول مؤرخو الفن الأوروبيون والأمريكيون ربط ظهور هاتين الموضوعين بالثورات التي عمت أميركا وبريطانيا وفرنسا. فمنذ عام 1938 أشار أ. ويند إلى «الانقلاب في فن التصوير التاريخي» (وكذلك لينونساي، وغومبريتش وانتال وروزنبلوم وهاسكل وبيالوستوتسكي وغيرهم)(83) الذي بدأه بينجامين ويست في لوحته الشهيرة «موت الجنرال وولف عام 1771 بينما في فرنسا بدأها دافيد في لوحته الشهيرة «موت مارات» أحد أعلام الثورة الفرنسية الذي اغتيل عام 1793 (أنجزت اللوحة عام 1793، وهي محفوظة في متحف بروكسل).

وقد أشرنا في الفصل السابق إلى المفارقة في الصورة الايقونغرافية في الفن الفرنسي ما بين مرحلة عصر الإمبراطورية حيث ساد مبدأ «السياسة والفن من فوق» بينما ساد مبدأ «السياسة والفن من تحت» بفضل نمط البطل الذي فرضه غويا وديلاكروا كنمط رومانسي يحقق نصره «بهزيمته». وهو في تماثل من حيث جوهره مع الصورة الايقونغرافية الدينية وموتيف «العذاب» مع الاختلاف في صور الأبطال وأنماطهم وطبيعة فكرهم وفعلهم. وخلاصة هذه الإشارة إلى الجذور التاريخية للصورتين المذكورتين سابقا أي «موت البطل» و«المعركة» تشير إلى أن تعاطى ديلاكروا لهما بشكل دائم ودءوب من خلال صورة «البطل الشرقي» ليس لحصر البطل الشرقي في صورة «القسوة» و«العنف». وإنما صورة البطل الشرقي هي بمثابة مجاز واستعارة فنية تخدم من حيث جوهرها وفحواها الرؤية الرومانسية للفن والحياة. وتدعم موقعه كفنان رائد ومتميز في اختياره لشكل بطله ونمطه، حيث معه بالذات دخل البطل الشرقي حلبة «المعركة الرومانسية» والدلالة الساطعة على أن «موت البطل» الشرقي دخل الصورة الايقونغرافية الرومانسية السائدة ليس لأنه شرقيا وموصوفا «بالشرقية»

بل لأنه رومانسي ويحمل كل المقولات والقيم الرومانسية التي تنطق بالتمرد، والمأساة والقدرية، فقد كثرت صورة «موت البطل» الرومانسي في العشرينيات في أعمال عامة ممثلي الفن الرومانسي آنذاك نذكر على سبيل المثال لوحة «موت غاستون دى فوا في موقعة رافينا 11 نيسان عام 1512» التي رسمها أرى شيفر عام 1824 وكذلك لوحته الشهيرة «موت جيريكو» أيضا عام 1824. ولوحة«موت كاليكي» للفنان بوم. ولوحة «لوكيت في لحظة قتله نرسيس بالسم 1824» رسمها الفنان سيغالون، وكذلك لوحة «موت ليوناردو دافنشى» 1818 التي رسمها الفنان جان أ. أنغر. ولوحة «موت أيبوليت» 1815- 1816، و«مقتل نيولديس» التي رسمها جيريكو، وكذلك «لوحة «موت كاتون» 1824 التي رسمها ديلاكروا و«إعدام الزعيم مارينو فاليورو 1827» لديلاكروا أيضا. هذه اللوحات الرومانسية في شكلها ومضمونها، المستقاة من التاريخ والأدب والفن الأوربي للعصور الغابرة استلهمها الرومانسيون لما تنطق به من تماثل أو مرادفة مع واقع فرنسا «التاريخي»، والثقافي في بداية القرن التاسع عشر. وغالبا ما صور الفنانون آنذاك شخصيات وأبطالا من أدب دانتى وتاركواتوتاسو، وشكسبير، وسرفانتسى، وغوته (فاوست بشكل أساسي). لما تحمله هذه الشخصيات من صفات روحية وتاريخية مغايرة لنمط البطل الكلاسيكي اليوناني القديم، لنقض القوالب الكلاسيكية التي تحجرت في معايير دهمائية باتت تشكل عبئا على المثقف الجديد ابن القرن التاسع عشر، المشحون بزخم المشاعر الثورية في الفن والسياسة والتي تعمق في روحه مجمل الاخفاقات الديموقراطية التي نادت بها الثورة والجمهورية. ففي العشرينيات ومع احتدام «المعركة الرومانسية» لم يعد باستطاعة الفنان التأرجح بين الذات والواقع، فقد بات الواقع بوصلة للإبداع، يتعمق صداه في كل موضوع وفي كل نوع فني يطرقه الرومانسيون غير أن «الذات» الرومانسية التي ربطت مصيرها برفض الواقع والعمل على تغييره، كانت تنظر إلى هذا الواقع من وجهة نظر أسلوبية متنوعة، إذ اثبت فن الرومانسيين منذ ذلك الوقت الرؤية الشخصية للواقع، و«الأنا» الفنية المتفردة، المتميزة بخطوطها ومعاييرها، وأطروحتها الشكلية للفكرة الرومانسية. لذلك ظهرت في هذه المرحلة عدة شخصيات فنية شابة واعدة لكل منهم أسلوبه، وطريقته،

ويجمعها إطار عام، هو: رفض القديم والبحث عن جديد ينطق بروح العصر (أ. شيفر، شامارتان، أ. فرنيه-سيغالون، بولونجية، مونفور، ديفيريا، بونتغتون، ديلاكروا، وغيرهم). ويبدو أن ديلاكروا الذي جذب اهتمامه الأدب الإنجليزي والألماني الرومانسي كان ينطلق من قاعدة فكرية-نظرية غنية وشمولية المعرفة. لذلك بدأت في العشرينيات تتبلور شخصيته في الوسط الفني، بشكل متأصل، وراسخ ينذر برياح تغيير ضاربة في عمق البنيان الفني السائد. ولبايرون على إبداعه الأثر الكبر، وفي استشراقه-الحافز الأول. فقد صور العديد من اللوحات المستوحاة من أعمال بايرون الشعرية مثل لوحة: «معركة الكافر مع غسان» 1826(شيكاغو) و«معركة الكافر والباشا 1826» شيكاغو معهد (الفن). و«الكافر فوق جثة غسان» زيوريخ، 1829 (؟) المجموعة الفنية الخاصة لغرابر) و«عروس ابيدوس» 1826. وقد وقع اختياره بصورة رئيسية على «الموتيف» الذي يوفر له حيزا واسعا للمهارة الفنية التركيبية-اللونية وإرضاء عطشه للأرابسك، وضجيج اللون وبريقه في تداعياته مع الضوء والظل من ناحية، ومن ناحية أخرى لما يرى في جانبه الروائي-السردي من تأويل للمقولات الرومانسية التي تفصح عن تلهف إلى تكوين «أسلوب جديد» وأسلوب رفيع»، والارتقاء به إلى مستوى الفنانين العظام. وفي كلتا اللوحتين يقع اختيار ديلاكروا على موتيف «المعركة» أو «صراع» الإنسان مع الشر، ومع المجتمع، ومع الواقع ولكن برؤية «مأساوية تعكس عجز الإنسان عن مواجهة قدره أو مصيره، بالاستشهاد «موتا» في سبيل القيم الرفيعة». وتنطق اللوحتان بنبرة فلسفية قدرية أو جبرية «Fatalism> مترعة بالرومانسية والشاعرية الرفيعة. ويطغى على تركيبتهما الفنية أسلوب السمفونية اللونية و«الأرابسك» الذي تتكاثف في بنائه الهندسي المبهم ضربات الريشة السخية تاركة بقعا ثخينة وطرية من الألوان الزاهية والمزركشة (الأحمر، الأصفر، الأخضر، البرتقالي، الذهبي والأزرق) والتي تشكل بمجراها الخطوط، مما يمنح سطح اللوحة بريقا أخاذا يغص بتواصلات الضوء والظل، فتختفي معه معالم التجسيد للمادة ليحل التعبير علها. فهو لم يجسد أبطاله الشرقيين، بل خلق منهم طاقة لونيه تعبيرية آسرة في حركتها وناطقة بجموح الروح الإنسانية أمام عنف القدر. وبجمالية تداعياتها وإيقاعاتها الداخلية. وفي هاتين اللوحتين ثبت ديلاكروا موقفا

فلسفيا من علاقة الإنسان بالوجود-العلاقة القدرية. وارتقى بفكره «المأساوي» إلى الصورة اللونية.. الشاعرية المفرطة.. واختياره الواعي للدراما الشعرية البايرونية «كنص»، بشخصياتها الشرقية-كرمز واستعارة إنما ليحقق تفرده الفني والجمالي-الفلسفي وخصوصا أنه في هذه الفترة كان ديلاكروا يقوم بتمارين دائمة في استنساخ وتقليد المنمنمات والأزياء الشرقية والأسلحة والأحذية، والجياد والأواني، والشخصيات الشرقية التي كان يصادفها في باريس (من هنود ومغاربه وأتراك ويهود وغيرهم) وذلك لإتقان مفرداته، وإغناء قاموسه الشرقي بشتى القوالب والأشكال الفنية التي تمنحه إمكانية التعمق في عالم الصورة الشرقية التشكيلية بمختلف أوجهها وخواصها التقنية ففي هاتين اللوحتين اللتين شكل نص بايرون الشعري مضمونهما نرى أن فن المنمنمات الإسلامية قد شكل الصورة الفنية التي حاكاها ديلاكروا في بناء وتشكيل تركيبتهما. ففن المنمنمات الإسلامية الذي ازدهر في آسيا الوسطى وإيران بشكل رئيسي، تميز بصور وموضوعات معينة تكررت دائما في أعمال فنانيه صورة «المعركة» أو «المبارزة» أو «الصراع» التي تظهر صورة الإنسان الشرقي في صراعه مع الطبيعة والحياة. وهي صور واقعية من حياة الشرقي تدل على نمط معيشي وحياتي يجوز تسميته «بالفروسية» و«صراع» البقاء يمثل مظهرا من مظاهر علاقة الشرقي بالطبيعة. وقد صور فنانو المنمنمات صور «المعارك أو «الصراع» في الطبيعة الشرقية الساحرة برومانسيتها الغنية وبعناصرها المترعة باللون والضوء: الأشجار الوارفة، الأزهار، النباتات، الحيوانات، الأنهار، الجبال. وقد التصق فيها الإنسان بالطبيعة بوصفه عنصرا أساسيا من عناصرها يحاول التناغم والذوبان فيها في صراع دائم مع العالم الخارجي (انظر على سبيل المثال منمنمة «معركة:< مدرسة بخاري، من نهاية ذو القعدة.. 100-عام 1598.) وكذلك منمنمة («صراع أو مبارزة فارسين: فاربردز ضد نالباد. من مخطوطة «الشهنامة»، متحف المترو-بوليتين، واشنطن. القرن السادس عشر).

أو منمنمة «كوران يقتل بارمان» من المخطوطة ذاتها). وكذلك منمنمة «حصار هرات من قبل تيمور» عام 1369. نهاية عام 1920، من مخطوطة «ظفرنامة» لشرف الدين العزي. كتاب النصر «1628- 1629- معهد الاستشراق في اوزبكستان السوفيتية[84]، إن المنمنمة بوصفها فنا تصويرا تصغيرا

قامت أساسا على تصوير النصوص الأدبية والتاريخية التي أنجزها إعلام الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى وقد كرست المنمنمات صور الحياة والبيئة الشرقية المادية والروحية لعصرها وما ورثته من تقاليد وقوالب، وموضوعات فنية من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية (الفرعونية والآشورية والبابلية والفارسية بشكل أساسي). وهي صور فنية تحمل في ذاتها جدلية التقليد والمعاصرة ارتسمت من خلالها منظومتها الايقونغرافية. ومن أهم هذه الصور التقليدية الشرقية الايقونغرافية صور «المعارك» «المبارزة» «الصراع» التي تنطق بمقولات جمالية-أخلاقية شرقية «كالبطولة»، و«الفروسية»، و(الملحمية، و«النبل» و«الشرف» وتنضح «بالمأساوية» والقدرية».

لقد تعرف ديلاكروا والعديد من معاصريه على فن المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها الإيرانية والهندية ومدارس آسيا الوسطى من خلال متحف اللوفر بعد أن انتقلت المكتبة الشرقية الملكية إثر الثورة إليه وكذلك ما ضمته من مخطوطات ومنمنمات باتت في متناول يد الفنانين والمستشرقين الفرنسيين من تلك الحقبة. وقد ترك ديلاكروا العديد من اللوحات التخطيطية والتمهيدية المنسوخة عن المنمنمات الإسلامية والتي تدل على أثرها المباشر في إبداعه (وقد سبقه إلى ذلك الفنان غرو وجيريكو. لذلك لجأ ديلاكروا في تصوير موضوعي «الموت» و«الصراع» أو «المبارزة» المستقاة من النص الشعري البايروني إلى فن المنمنمات بوصفه فنا شرقيا تاريخيا، رومانسيا وللقرون الوسطى، لونيا قائما على أصول الأرابسك ويحمل في ذاته مقولات جمالية-أخلاقية وجد في مضمونها حالة التماثل بالمقولات الجمالية الأخلاقية الفلسفية الرومانسية. وفد يكون ديلاكروا من أوائل الفنانين الأوربي الذين بحثوا في الفن الإسلامي بالذات عن ماهية الروح الشرقية الإسلامية والتمثل بها. وهو بذلك قد تخطى النص «الاستشراقي المؤسسي (الأيديولوجي الاستعماري) والنص «البايروني الشعري، في عملية احتكاك وتفاعل مباشر مع الصورة الشرقية الفنية الإسلامية على الرغم من أن ديلاكروا تعرف على الفن الإسلامي عبر المؤسسة الإستشراقية لمدرسة دي ساس المزدهرة آنذاك في فرنسا). غير أنه ارتقى باستشراقه إلى «الإبداعي» و«العالمي» و«الشمولي» ولم يتوقف عند حدود الشكل أو

المضمون بل حاول دائما الجمع بينهما وقد شكل نزوعه للشرق في العشرينيات حالة مميزة لتوافق الأدب والفن في نهج استشراقي رومانسي دائم البروز... ويبدو أن هذه الحقبة من تاريخ الثقافة الفرنسية سجلت نزوعا ثقافيا عاما نحو الأدب العالمي (الألماني والإنكليزي) ونحو الشرق الإسلامي بشكل خاص) عبر عنه غوته في تعقيبه على قصيدة ميريمه «غزل وإشعار» عام 1827. قائلا: لقد بدأ الفرنسيون منذ فترة وجيزة فقط، في إظهار اهتمامهم الحي وموقفهم الإيجابي من الشعر الأجنبي. وهذا في ذاته يمثل اعترافا بحقوق الشعوب الأخرى في المجال الاستيتكي. حيث بدأوا يقبلون في الآونة الأخيرة على استخدام الأشكال الأجنبية في أعمالهم. ولعل أحدث وأعجب شيء هو أنهم صاروا غالبا ما يتصرفون لابسين أقنعة الأمم الأخرى... فليس هناك من وسيلة أفضل للتعبير من التغلغل في جوهر شعر شعب آخر ونمط تفكيره، ومن الاقتراب منه عن طريق الترجمة والتقليد»[85].

وقد يكون ديلاكروا أشدهم صلابة في النظرية والتقنية. وهو «الوحيد الذي صمم على السير بأفكار غريبة» فالأفكار الغريبة التي طلب منه وزير الثقافة آنذاك أن يتخلى عنها رسميا إثر لوحة»موت ساردانابال»، تتمثل في اختياره الطوعي لشكل وفكرة مغايرة ومناهضة للسائد الكلاسيكي، حيث لأول مرة يبنى الموضوع والبطل الشرقي-وفق منطقه وفكره المماثل لمنطق الأوروبي وفكره. إن العصر، والاكتشافات العلمية والاستشراقية دفعت بعلم الشر ق «orientalisme> أن ينافس أو يبارز علم الغرب أو معلومة الغرب الهيلينية «Fillohellenisme> أساس الفكر المركزي-الأوروبي. وقد يكون شعار «حرية الإبداع» الذي رفعه الرومانسيون عاليا في معركتهم الضارية في عشرينيات القرن الماضي، قد أتاح الفرصة أمام الجيل الشاب من الفنانين في حرية اختيار نماذجه، وقوالبه. وبخاصة إن المرحلة قد فتحت أمام الرومانسيين أبواب كل تاريخ الثقافة العالمية على مصراعيها فاستطاعوا الاتجاه بحرية لاختيار المثالة الأعلى الاستيتكى، ولاستحداث أشكال جديدة لم تكن البتة لدى الرومانسي تعنى التخلي عن «الأنا» الفردية، الأوروبية التقليدية وإنما «هروبهم إلى الشرق» مثل-إلى حد كبير-الجمع بين التقليد والحداثة، لذلك تعايشت في الاستشراق الفني المواضيع القديمة بتأويل

جديد للشخصية الرومانسية المعاصرة. وحرية الإبداع الرومانسية هي التي مهدت، وحملت في ذاتها بذور نظرية «الفن للفن» كما أن حرية الإبداع مكنت الرومانسي من الاعتراف من معين كل الثقافات السابقة عليه، واستعار منها الأشكال والموضوعات والصور التي تتلاءم مع الأسلوب الجديد سواء في صور «المعارك» و«موت البطل» و«الانتفاضات» و«الحروب» التحريرية، والمواضيع الأدبية-التاريخية. وبالتالي عرفت هذا المرحلة بداية حوار بين الحضارات قائم على مبدأ التماثل شكلا ومضمونا. ولو سلمنا بالرأي الشائع ومؤداه أن حصر صورة «الشرقي» في الثقافة الأوروبية-بالسلبية، وتجسيدها على أنها «نقيضه» وتجسد «التعسف» و«القسوة»، و«الانفعالية»، و«الحسية» فان صيغة الحوار الرومانسي بين حضارتين، وبين عالمين (هما الشرق والغرب) تحمل عنصر تماثل وتناقض، وانجذاب وتنافر، وتقارب وتباعد. وواقع الشرق في إبداع العديد من الرومانسيين هو «المصطفى» إلى حد كبير، وفي حالات كثيرة: «المثال» و«النموذج» وحالة «الحلم»، حيث تحول الموضوع الشرقي في إبداع ديلاكروا وبايرون إلى جزء مكون من الأسلوب الرومانسي السائد، يكرس الموقف النقدي المستمر للواقع الغربي (الأوروبي)، وإذا كانت ماهية للصورة الشرقية التي كونها تاريخ التناقض بين الشرق (الإسلامي) والغرب (المسيحي) (فمنذ القرون الوسطى) قد تعمقت واتخذت طابعا جديدا (شكلا ومضمونا) في سياق تطوير النزاعات الاقتصادية السياسية الاستعمارية المباشرة (دون اللجوء إلى ستار الدين كما جرى في الحروب الصليبية) أعوام احتدام العداء مع الإمبراطورية العثمانية في وعى الإنسان الأوروبي. ونتيجة لسيطرة الفكر الاستشراقي «المؤدلج» استعماريا على المؤسسات الرسمية، فان الإنسان الأوروبي بطبيعة الحال كان يلجأ إلى المعرفة الاستشراقية لدى توجهه نحو الشرق وحضاراته. ومن هنا نرى صعوبة تخلصه من التصورات والقوالب و«الستريوتيبات» الاستشراقية الجامدة. والتي تحمل الكثير من اللقطات البنى الفكرية والنفسية الأوروبية عليها، وخصوصا ما يتعلق بالصورة السلبية المتعارفة عن المسلم كشرقي: «العنيف»،«المادي»،«الفظ»، «المتعصب»، «الانفعالي»، الميال أمد الخفة والطرب وغيرهما. غير أن ديلاكروا والعديد غيره من الرومانسيين الأوروبيين نظروا إلى صورة المسلم هذه وصوروها غير واضعين

نصب أعينهم خدمة الأيديولوجية الاستشراقية المؤسسية-الاستعمارية التي كان النظام الفرنسي يسعى جاهدا لتحقيقها. بل على العكس، ففي ظاهرة ديلاكروا الاستشراقية تتمثل ثنائية الشخصية الفنية الرومانسية-الشرقية باختيار واع ومتعمد للشكل الفني الشرقي والشخصية الشرقية كرمز رومانسي من حيث المضمون. وقد يسرت الصورة الشرقية عليه مسالة البحث عن سبيل جديد وأصيل في الفن، فهو لم يصور في لوحاته الايقونغرافيا الرومانسية التقليدية «موت البطل» وصور «المعارك». لأنها تمثل وتبرز القسوة الشرقية، والعنف، والفظاظة والدموية. لاسيما وأن هذه الصور شكلت مصدرا إبداعيا له حتى في أواخر حياته بدءا من «مذبحة هيوس» و«المعركة بين الكافر وغسان» و«مشهد من الحرب اليونانية-التركية» (6 82 ا- 827 ا، فينتشر، مجموعة لوحات أوسكار راينهادت) ومرورا بتصوير المعارك. التاريخية الفرنسية «معركة في نانسى» (1828) و و«معركة في بواتييه» (1830)، ومعركة بين فارسين، (1825)، ولوحة استيلاء الصليبيين على القسطنطينية» (1841) و«معركة يعقوب مع الملاك» جدارية سان سولبيس (الأربعينيات من القرن الماضي) و«لقاء الفرسان العرب» (1836) و«معركة القديس جاورجيوس مع التنين» (1827) وغيرها من صور «المعارك» لموضوع مفضل لدى ديلاكروا تنطق بثنائية الكون، وازدواجية الشخصية الإنسانية، وتهيئ لنا الفرصة للجزم بأن مشاهد «المعارك» وصورها بالزي الشرقي كانت ذات أهمية خاصة فنيا «بالنسبة لديلاكروا المتميز في إبداعه وليست أداة فنية لتثبيت الصورة السلبية الشرقية، خدمة للأيديولوجية الاستعمارية للنظام الفرنسي. بل على العكس فهو من خلالها (كأداة استعارة تاريخية وواقعية) أراد أن يعكس النظرية الرومانسية في عدم الانسجام مع الواقع، وصراع الإنسان مع الوسط المحيط بكل ما يحمله مبدأ الجبرية الرومانسي من تماثل مع مبدأ الجبرية الإسلامية، عكس مقولة «المأساوي» و«الملحمي» و«البطولي» في مصير الإنسان الرومانسي وضرورة استشهاده في سبيل المثل الرفيعة، وليس صدفة أن يعتبر الرأي العام الفني (الرسمي) في العشرينيات أن لوحة «موت سردانابال» تعبر عن «موت الرومانسيين» لا أكثر ولا أقل وعن هزيمتهم في المعركة الرومانسية التي خاضوا غمارها في بداية العشرينيات. فقد رفض الرأي العام الرسمي

البديل الفني بمضمونه الرومانسي الذي طرحه ديلاكروا (وقد مثل الموتيف الشرقي جزءا أساسيا فيه)، يثبت الغاية الحقيقية من هروب ديلاكروا إلى عالم الشرق في محاولة لاستلهامه موضوعا وشكلا على أعتاب مرحلة تشكل بذاتها مخاضا على صعيد الفن والسياسة معا. وإن كان الشرق قد حقق لديلاكروا غايته المثلى في اللوحة التاريخية. فإن الشرق أيضا قد جذبه بوصفه عالم السحر والأسرار والأساطير، بلاد شهرزاد وألف ليلة وليلة فالجزء المقدس، والمحرم، والسري من حياة الشرقي هو في ذاته مجاز وتأويل للعلاقة الرومانسية بالمرأة، تلك العلاقة المضطربة والمتناقضة. فالمرأة بالنسبة للرومانسي هي قدس مملكة الروح والجسد معا، وهي شاطئ الأمان العاطفي القادر على تفجير ملكة الإبداع. وفي صورة المرأة غالبا ما تضافرت وتداخلت شتى المقولات الرومانسية: الجمال، الضعف، المتعة الخصب، الحلم، الموت، الهزيمة، الشغف. وكثيرا ما أنجز الرومانسيون من لوحات تمثل صورة الجمال الأنثوي كنموذج مثالي للمتعة الفنية. كما أنجزوا الكثير من اللوحات التي تمثل الصراع من أجل الحب، والفوز بالمرأة المحبوبة وبخاصة المستقاة من أشعار (أتالا) شاتوبريان وغوته (فاوست) و«سليم وزليخه»، و«عروس ابيدوس» و«مازيبا» و«انجليكا» لبايرون وغيرها) غير أن نوع «العاريات» بوصفه نوعا فنيا تقليديا عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر كنوع فني مستقل (عاريات فيرونيز، رمبرانت، تيتيان، جورجونى، روبنس، فيلاسكس، و«عاريات» عصر الروكوكو، فراغونار، بوشيه لانكريه، لوبرنس، وغيرهم) حاول الرومانسيون أحياءها من جديد بوصفها نوعا فنيا رومانسيا أيضا، يمثل علاقة جمالية بصورة المرأة، المخلوق الذي لا تعرف حدود لسطوته في «الزمان» أو «المكان» في القدم أو المعاصرة. إن جاذبية صورة المرأة بالنسبة للفنان هي رافد جمالي (روحي ومادي) للإبداع. والرومانسي التواق في فنه إلى خلق متعة للعين والروح معا، لم يثنه عن صورة المرأة، الواقع السياسي وأزمته، وفي هروبه إلى الشرق وجد أن «المرأة» مازالت «دين الرجل»، وهي المتعة «المقدسة» و«السرية» و«الطقوسية» و«المحرمة»، وهي آلهة الخصب الشرقية في كل الفنون والنمط الإنساني الذي ما زال يحتفظ بلهبه التاريخي، ويحمل في ذاته روح المسلمات الأخلاقية-الجمالية الإسلامية والشرقية الجذابة، والاحتفالية في آن معا.

حاول ديلاكروا الرومانسي في نوع «العاريات» الارتقاء بالصورة الأنثوية الشرقية إلى مصاف الفنانين العالميين الذين خلقوا نموذجا فنيا لجمال المرأة في نهاية عصر النهضة. وحاول ديلاكروا من جديد اللجوء إلى الشرق من جديد لاختيار أدواته التشكيلية في نوع فني مغاير تماما لما تطرق إليه في لوحاته التاريخية السابقة. لقد اختار من الشرق النصف الجذاب، والضيف، السلبي في علاقته بالإنتاج المادي والروحي للمجتمع الشرقي، إنه صورة المتعة والمادية الغامضة. لذا جذب اهتمام ديلاكروا الشاب موضوع «الجواري» الذي كان مرتبطا بمعالجة المهام التلوينية. وحين عاد الفنان إلى خبرة فناني البندقية والهولنديين والأسبان والفلاندريين، أي إلى ممثلي «الاتجاه التلويني» في التصوير الزيتي، معتبرا إياهم أمثلة جديرة بالإقتداء، فقد كان يسعى إلى خلق صورة مماثلة، لكن في ظروف التقنية اللونية الجديدة والشكل الجديد، المستعار من الواقع الشرقي. وموضوع «الجواري» لدى ديلاكروا، كما لدى معاصريه بونينغتون وأوغست روبير، يفيد لا في إظهار الأحاسيس الشهوانية بل على الأكثر في القيام بتجارب في مجال التلوين. وعلاوة على ذلك فإن هذا الموضوع يتفق مع سعي الفنان الرومانسي إلى الغموض. فالمرأة الشرقية المحجبة، التي لا يرى وجهها، و«أسيرة الحريم»، تجسد بعدا خفيا عسيرا على الإدراك. ولهذا فهي ذات جاذبية خاصة.

وأعاد ديلاكروا إلى الموضوع، ما كان يميزه، وفي الوقت نفسه خلق صورة مبتكرة للحسناء الشرقية، جامعا في الموضوع بين التقليد والحداثة في معالجته، ومكتسبات فن التصوير الزيتي التلويني لفترة القرون 15- 18 والتصورات عن الشرق التي نشأت حتى ذلك الحين.

وتتميز لوحة ديلاكروا «جارية مستلقية على الأريكة» (1825- ، متحف فيتسويليام، كامبريدج) بغنى المعالجة اللونية. إذ رسم الفنان في مقدمة اللوحة نارجيلة وغمد سيف مزين بنقوش عربية. وهذان الرمزان للشرق يحددان «الصبغة الحالمة» لتركيب اللوحة ويكشفان للمشاهد الموضوع أساسا: فالرسام لا يريد مجرد تصوير امرأة عارية، بل تصوير امرأة شرقية بالذات.

فن البورتريه

بفضل لوحات البورتريه الشرقية (المستوحاة من نماذج شخصيات

شرقية) والإستشراقية (تصوير شخصيات غربية بالزي الشرقي). وبفضل العديد من البورتريهات والصور التمهيدية والتخطيطية التي أنجزها ديلاكروا إبان مرحلة المعركة الرومانسية، دخل الاستشراق الفني نوعا فنيا رومانسيا هو فن البورتريه. إن فن البورترية الذي شهد تطوره في فن التصوير عصر النهضة، بوصفه نوعا مستقلا له مقاييسه ومعاييره ودلالاته الجمالية والاجتماعية قد عرف تغلغلا منذ ذلك العصر الفني للقوالب والأطر الشرقية. وغالبا ما كانت تصور السيدة العذراء وطفلها بالزي والديكور الشرقيين والقديسين المسيحيين وأبطال اللوحات التاريخية المستوحاة من الإنجيل والتوراة، مما شكل تقليدا معينا في فن البورتريه الإستشراقى يوم ذاك، لا يتميز بطابع فردى خاص «للشخصية» الإنسانية-أي البطل-بل بطابع نموذجي جمالي تزييني، هو بمثابة قالب فني-زخرفي-يصلح إلباسه لجميع الشخصيات وفي شتى أدوارها الشرقية منها والغربية حسب موقعها. في «الحدث» التاريخي. ولا بد من الإشارة إلى أن زي الشخصية الشرقية بات بمثابة نموذج للصورة الفنية الواقعية-المحلية-أكسبه كل عصر وكل مدرسة فنية المبادئ والخصوصية المميزة لكل منها، ولم يكن الشرقي في ذاته كموضوع إنساني، قادرا بعد ليجذب الاهتمام إلا لكونه يتسم بظهر اثنينى، تاريخي، شاعري، احتفالي تزييني، ولكونه «ابن الطبيعة» الشرقية[86]. فالسمات الإنسانية للشخصية وبنيتها النفسية والروحية، وطبيعة تكوينها الاجتماعي لم تكن خاضعة للبحث الإبداعي آنذاك ولا يستثنى من هذا سوى جنيتللو بيللينى في لوحته الشهيرة «بورتريه محمد الثاني» 1479 (أكاديمية الفنون الجميلة، البندقية)، والتي رسمها أثناء زيارته لاسطنبول وإقامته في قصر السلطان العثماني بناء على دعوته الخاصة له. لقد أفلح بيللنى متأثرا بجاذبية هذه الشخصية الشرقية القوية والمتميزة بخصالها التاريخية في الذكاء الخارق لبلوغ المآرب السياسية التي وضعها نصب عينيه، وحكمته وسلطته وأخلاقه، وانفتاحه على المعرفة والثقافة والعلم. فأتت لوحة البورتريه هذه بمثابة ريادة للشخصية الشرقية في الفن الأوروبي، تحمل معالم الصورة الشرقية الجمالية والأخلاقية النموذجية لذلك العصر. هذا وقد صور العديد من إعلام فن التصوير الأوربي بورتريهات لشخصيات معاصرة غربية بالزي الشرقي: بورتريهات رمبرانت، و«الرجل ذو الطربوش»

لروبنز (متحف درسدن)، و«حاكم الجزائر» لفيلاسكس (متحف برادو) وبورتريه «سعيد أفندي» (السفير التركي في فرنسا) بريشة لارجيلير. وبورتريه «تافرنية» و«شاردان». إلا أن السمات الفردية تراجعت فيها أمام السمات النموذجية-الاحتفالية التزينية حيث كان المظهر الشرقي: الزي، الزينة العامة وطغيان الأبهة، والفخامة في البناء الفني تفصيلا وزخرفة. وعلاوة على هذا الاتجاه المظهري الخارجي ظهر في الفن الأوربي في أواسط القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر أسلوب رسم البورتريه التنكرية «Mascarade بالزي الشرقي التركي alaturquerie ولا سيما في موضة عصر الروكوكو حيث كان «الجلوس أمام الرسام بمثابة «حفلة تنكرية»[87]، فظهرت الشخصيات النسائية في الأزياء الشرقية كدلالة وتأكيد للسمات العاطفية والحسية والتزينية البحتة، بينما أبرزت الشخصيات في البورتريهات الرجالي مظاهر الرجولة الشرقية المفعمة بروح الحماس والانفعال والبطولة والتسلط، متمثلة نماذج أبطال «ألف ليلة وليلة» ونموذج شهرزاد وشهريار والسلاطين والسلطانات. فبدت الشخصية الغربية «متنكرة» بقناع الشخصية الشرقية للطبقة العليا مظهرا وديكورا فحسب.

لقد طرأت التغييرات الهامة على الصورة الفنية الإستشراقية عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بعد حملة بونابرت على الشرق والاحتكاك المباشر بمعالم وطبيعة الصورة الاثنيثيه والقومية والاجتماعية والسياسية الشرقية، والتي سجلها فنانو هذه الحملة بالعديد من البورتريهات لسكان مصر من مختلف الجنسيات ولقادة الجيش الفرنسي بالزي الشرقي ونخص بالذكر أعمال الفنانين: دينون، دثرثر، ردوتيه، الذين تركوا سلسلة من الصور واللوحات التمهيدية الواقعية المظهر حيث بات معها ينتقل تدريجيا الاهتمام بتصوير الصفات المميزة للشخصية الشرقية الحقيقية وليس الشخصية الشرقية النموذجية جماليا[88]. بيد أن فناني عصر الإمبراطورية الذين يعتبرون من أوائل الفنانين الفرنسيين الذين استغلوا واقعية مظهر الصورة الشرقية التي حققها بونابرت، لجأوا إلى استعارة الأوضاع والإيماءات والحركات من الواقع الشرقي فحسب ولم يلقوا بالا إلى نفسية الإنسان الشرقي لأن هذه المسألة كانت خارج إطار مفاهيمهم الفنية الجمالية (التي اهتمت ببلورة الشخصية الفرنسية المنتصرة وليس بغيرها). على سبيل

الذكر نورد شخصية «الطبيب الشرقي» وصور المرضى في لوحة الفنان غرو «المصابون بالطاعون في يافا «وكذلك صورة الأمير الشرقي تتصدر مقدمة لوحة جيرودية «انتفاضة القاهرة».

إن الميل إلى إبراز الطبيعة والصفات الإنسانية المميزة، والسمة الفردية للشخصية، في فن البورترية الرومانسي الذي يعتبر جيريكو رائده، حيث اهتم بتصوير «العالم الداخلي» من خلال المظهر الخارجي للإنسان محاولا سبر غور بنيانه النفسي وعالمه الروحي وتثبيتها في صورته الشخصية كصورة فردية متميزة وخاصة به، فضلا عن أن جيريكو قد رسم بورتريهات لشخصيات غير عادية في طاقاتها الروحية وتركيبها النفسي والاجتماعي (الفنانون، المرضى، الفقراء، المجانين، العمال، المسنون، الزنوج، المعارضون السياسيون) أي الشخصيات التي تحرك الفنان شخصيا بطبيعتها الفردية وتمسه من الداخل بعمق معاناتها الإنسانية، وهو قد كرس مبدأ تصوير الشخصية «الداخلية» للفرد، وليس الموقع الاجتماعي النموذجي والمتميز للنخبة. (العلية).

وقد سار ديلاكروا على خطاه من حيث المبدأ في اختيار النمط الإنساني والقالب الفني والعنصر الأساسي الذي أبرزه ديلاكروا في بورتريهاته هو نقل «الحالة» الداخلية للشخصية وعبرها تصاغ الدلالة على وضعه الاجتماعي ومكانته في «النشاط الإنساني». ومعظم البورتريهات التي أنجزها ديلاكروا في العشرينيات هي بورتريهات شرقية. فبدت صور «الخلاسيات» والهنود والعرب والفرس والأتراك والزنوج وأصدقائه الشخصيين بأزياء شرقية، بمثابة «تمارين» لخيال الفنان وإبداعه ساعدته على معرفة الشخصية الشرقية وسمائها قبل أن يسافر إلى الشرق. علاوة على ذلك فإن هذه «التمارين» للفنان هي بحث في مجال جاذبية العالم الروحي والنفسي للأشخاص غير نموذجي الجمال وغير نمطي الطابع الشرقي النخبوى (الستزيوتيب) المتعارف عليه في فن التصوير الأوروبي سابقا. وكثيرا ما كان ديلاكروا يستخدم هذه البورتريهات كلوحات تمهيدية من أجل إعداد وتركيب الصورة التاريخية أو الأدبية الكبيرة. كما في شخصيات لوحاته (مذبحة هيوس) و(موت ساردانابال). غير أن أهمية ديلاكروا البورترتيست تكمن في كونه أقحم الصورة الشرقية بوصفها صورة رومانسية

نموذجية إلى فن البورترية الفرنسي في أوائل القرن التاسع عشر مكرسا بذلك صورة شرقية هي كنوع فني تشكل امتدادا لتقاليد العصور الفنية السابقة (النهضة، الباروك، الروكوكو، عصر الإمبراطورية) غير أنها مغايرة من حيث جوهرها الذاتي (الإنساني) والفني. وقد تطرق ديلاكروا في لوحات البورتريه الشرقية التي أنجزها في العشرينيات إلى أنواع ثلاثة أساسية متجانسة في البنية والرؤية الفنية هي التالية:

ا- بروتريه موضوعات أي تحمل دلالة على موضوع معين مكرسة للإشارة إليه، ومرتبطة به عضويا بوصفها جزءا لا يتجزأ منه، وبوصفها العالم أو الواقع، أو الوسط الذي تنطلق منه وتحمل صفاته. حيث يركز فيها بصورة أساسية على الخصائص الفردية. وعناصر البيئة التي تنتمي إليها وهي إلى حد ما متشابهة مع لوحات بوننغتون في نوع «صور الحياة والبيئة». غير أن ديلاكروا يعير الشخصية الإنسانية همه الرئيسي بينما تدخل عناصر أو مستلزمات الحياة والبيئة (الأثاث، الأزياء، الأمتعة، الأدوات المنزلية) لتكمل الصورة الشخصية وتقوم بدور الدلالة على نشاطها الإنساني والاجتماعي. في الوقت الذي تطغى فيه عناصر الحياة اليومية ومستلزمات البيئة على الصورة الشخصية للفرد الشرقي في لوحات بوننغتون، غير أن التماثل واضح بينهما في الأسلوب الفني فهو واحد من حيث المبالغة في الزخرفة الهندسية واللونية والأرابسك. ونخص بالذكر لوحة ديلاكروا «تركي يجلس على أريكة مع نارجيلة» و«تركي مع سرج» (1825، اللوفر). وهنا تتخذ اللوازم المنزلية والأسلحة والعتاد دورا مزدوجا، يحاول الفنان الاستفادة منه بإعطاء وصف غير مباشر للشخصية المرسومة باعتباره «إنسانا» ينتمي إلى منبت اجتماعي محدد. أي تلعب فيه عناصر الطبيعة الصامتة الجانب النموذجي للحياة لدى الفرد الشرقي ودور «المادة والمضمون» لشخصيته وعالمه النفسي، فضلا عن الدور التزييني-الجمالي المفعم بروح الأرابسك والحيوية التعبيرية للفنون الزخرفية الشرقية. وثمة ميزة أخرى يختلف بها ديلاكروا عن بوننغتون تتجلى في اللمسات المائية الزاهية والعريضة في تصوير الزخرفة الشرقية، بينما يسعى ديلاكروا إلى مزيد من الاقتضاب في اللغة التعبيرية ودقتها عن طريق إشباع الألوان بغنى توزيع الأضواء والظلال، وفي التركيز على إظهار تعابير الوجه. ويبدو الإنسان الشرقي، رومانسيا، متأملا، حالما،

متماسكا نظرا لتوازن علاقته الذاتية بالبيئة والعالم الخارجي المحيط به.

2- البورتريه التمهيدي أو البورتريه-الموديل. الذي أكثر منه ديلاكروا في هذه الفترة، والذي من خلاله اكتسب خبرة عميقة بالخصائص الاثنينية المنوعة، وتفرد شخصية وجمال الإنسان الغريب عنه مكانيا وزمانيا. غير أنه مشبع بأصالة إنسانية متدفقة المشاعر وأهم أعماله في هذا النوع من البورترية صور الخلاسية «آلينا» التي استخدمها لاحقا في لوحة «موت ساردانابال» و«الهنود الواقفون». 1823- 1824 (المجموعة الخاصة لميللو)، و«هنديان» 1823/ 1824 (المجموعة نفسها) والهندي الجالس 1823 (متحف مجموعة خاصة، باريس)، ولوحة جانبية «لعربي» ملتح.

3- البورتريه بالزي الشرقي (أي الاستشراقية) وفيها يصور الفنان أصدقاءه وأقرباءه بالأزياء الشرقية. وقد يتراءى هنا أنها تشكل استمرارا لأسلوب وتقاليد الروكوكو.

بيد أن هذا الانطباع خاطئ، ذلك لأن أسلوب الروكوكو كان يتميز بالتركيز على تصوير الإكسسوار. أما في لوحات البورتريه لدى ديلاكروا فالاهتمام يتجه إلى العالم النفسي للنموذج وحالته الروحية، ولا يحول الزي الشرقي دون رؤية الصفات الفردية من وراء قناع الحضارة الغربية.

ويغدو الولع بالعالم الغريب الآخر وسيلة للتعبير عن العالم الروحي الداخلي، وانعكاسا لأزمة الفرد والمجتمع البرجوازي. ومثال ذلك «بورتريه المغنى باريوليه» («التركي الجالس»، 185 / 1827، اللوفر)، حيث يجسد ديلاكروا التلاحم العجيب بين حالة الروح والمظهر الخارجي. ولم يبرز الجانب العادي بل الأصيل، وليس الجميل بل المميز، والحياة الداخلية نفسها لباريوليه. ويصور المغني في وضع مسرحي، تتضاد بدلته اليونانية الحمراء وطربوشه الأحمر مع الخلفية الخضراء للوحة. ويبحث ديلاكروا في وجه المغني غير الوسيم عن جمال الحياة الروحية وعن الجمال الانفعالي والمتوتر. ويتطابق هذا مع التضاد بين اللونين الأحمر والأخضر.

ويمكن أن نذكر منها أيضا لوحات بورتريه الدوق بالاتيانو في الزي الشرقي (1826، متحف الفنون، كليفلاند)، وبورتريه بييرو «شخص جالس بزي تركي» (1824- 1825)، المجموعة الخاصة للمدام بوسيه، باريس). وتقترن فيها المشاعر الخاصة والأمزجة الرومانسية للفنان مع عقائد الناس

القريبين إليه وأفكارهم، أما الأزياء الشرقية فتؤكد المثل الأعلى الرومانسي للفنان. وطبيعي أن مثل هذا الالتحام ما كان ليتحقق في البورتريه المرسوم تنفيذا لطلب صاحبه، لأن طالبي تصويرهم الرئيسيين (البرجوازيين) كانوا يسعون إلى تخليد رفاتهم ورخائهم الشخصي فقط. بينما استطاع الفنان أن يكشف في لوحات بورتريه الأصدقاء وضع الروح وعواطفه وميوله، ومشاعره الحميمة التي يبلغ الفنان في تجسيدها أكبر عمق وحيوية. بتعبير آخر يبدو وكأن ديلاكروا كان يعبر عن روح معاصرة عبر روح الشرق، وفرديته-عبر الشاعرية الشرقية والحماس والحرية والانطلاق في إظهار المشاعر.

كما أنه من الضروري الإشارة إلى الخصائص الفنية للوحات البورتريه. فلقد استخدم ديلاكروا أسلوب رسم الخطوط «غير الواضحة»، كما لو أنه يريد إظهار غموض وعدم استقرار روح الشخص الجاري تصويره. بينما يرسم ديلاكروا في لوحته «رجل بالزي التركي» بدقة التفاصيل كافة، عاكسا ولعه بالأرابسك.

ريتشارد بوننغتون

يعتبر ريتشارد بوننغتون أحد أبرز معاصري ديلاكروا وصديقه الحميم. من أصل إنكليزي جاء إلى فرنسا عام 1816 والتحق مباشرة بمرسم الفنان غرو حيث تتلمذ لمدة من الزمن على يده. ومنذ بداياته الفنية سجل نزوعا نحو الموتيف الشرقي الذي يظهر في مجموعة من اللوحات التي تمثل الحياة الداخلية-للبيئة الشرقية «Interieur> وحياة «الجواري». دخل بوننغتون تاريخ الرومانسية الفرنسية ليس عبر تصوير «المعارك» و«الحروب»، وبدون «حمى الرومانسية». إلا أنه «جلب للرومانسية معه إحدى السمات الرئيسية، إن لم تكن أولاها، ألا وهي فن التصوير بالألوان والمائيات». ارتبط إبداعه الرومانسي بالنزوع نحو اللونية وإظهار «الجاذبية» والأرابسك. وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام 1828 . لذلك دخل إبداعه في عداد المدرسة الرومانسية الفرنسية وليس الإنكليزية. لقد شكل الاستشراق في أعماله جزءا لا يتجزأ من مفهوم اللوحة التشكيلية الرومانسية، التي ازدادت قوة وتألقا في مهارة لونية رفيعة، غنية العجينة ومشبعة بالضوء. «معظم لوحاته

التي صور فيها عالم الإنسان الشرقي (بالذات المرأة الشرقية)، قامت بأداء وظيفة مزدوجة: فمن جانب تؤكد الصبغة المحلية-الفنية الإسلامية، ومن جانب آخر تحمل الدلالة على النزوع الرومانسي نحو الشاعرية، والتوليف «Synthese> أو التركيب في الفن.. وتبدو وحدة الإنسان الشرقي الداخلية والظاهرية عبر علاقة إنسجامية بين الإنسان ومحيطه وبيئته (الطبيعة، العمارة، نمط الحياة وأدواتها)، التي بقيت قائمة في الشرق حيث كان النظام البطريركي ما زال سائدا في الحياة. لذلك كان يجذب الرومانسيين الهاربين من الواقع «جو الحياة اليومية الساحر» و«الأناقة الروحية» المتمثلة في تناسق الزينة البيتية الشرقية التي يشكل أساسها فن الأرابسك في شتى أشكال الصناعات اليدوية (الأواني والحلي، والأنسجة والأزياء، والسجاد، والطنافس، والآلات الموسيقية والزهريات والأباريق النحاسية، والأرائك وغيرها).

ففي أعمال بوننغتون الاستشراقية يتألق نزوع واضح نحو تصوير نمط الحياة الشرقية (صور الحياة والبيئة اليومية) بوصفها نمطا منشودا، ينضح بالشاعرية، والهارمونية الروحية والجسدية التي ينعم بها الشرقي، والتي يحلم بها الرومانسي، وتتداخل المسلمات الجمالية بالأخلاقية والدينية بحيث تبدو صورة الشرقي في عيون الرومانسيين هي الصورة المثلى «للروحي» و«للرائع» و«الشاعري» و«الشمولي». وفي اختياره لصور من حياة البيئة الشرقية لجأ بوننغتون الرومانسي إلى تثبيت المقولات الرومانسية الجمالية عبر المسلمات الجمالية الشرقية الإسلامية. وتمثل لوحته («ميدوزا»، عام 1826، مجموعة ويلز، لندن) مبدأ التوليف بين الأنواع: والأجناس الفنية الرومانسية، إذ تجمع هذه اللوحة معالم وخاصية المنظر الطبيعي، البورترية، الطبيعة الصامتة. فتبدو بطلة اللوحة سيدة شرقية، في عالم حياتها اليومية، متنعمة بحالة من التناغم والتناسق الروحي والجسدي والذي تتضافر فيه كل أشكال المتعة التي يحلم بها المرء في حياته. وقد صورها الفنان في وضع مثالي-تخيلي في الغالب-مستلقية على مقعد وثير تغطيه السجاجيد الشرقية الفاخرة وإلى جانبها آلة العود، وعلى يسارها تبدو آنية لازوردية اللون كبيرة، بينما يطل من خلفها منظر طبيعي خلاب، تتكثف فيه العناصر الشاعرية للطبيعة الرومانسية: الجبال الشاهقة التي تكلل هاماتها الثلوج،

بينما تنعكس على صفحتها أشعة الشمس البنفسجية عند المغيب، حيث تتلاشى خيوطها، وتشرد مع الغيوم في الأفق. وتطل نخله عالية-رمز «المكان»- لتؤكد إنتماء الحدث إلى الشرق. وقد أظهر بوننغتون في المنظر الطبيعي اجادته المتميزة لاستخدام التداخل بين اللون والضوء في منح عناصر الطبيعة ألوانها «الحية»، من منظار علاقة تغير عناصر الطبيعة بتغيير موقع الشمس منها خلال النهار.

وهذا المبدأ اللوني الذي كرسه الرومانسيون الانكليز (كونستيبل، لورنس، ويلكى، وفيما بعد تيرنر) أدخله بوننغتون بحذافيره إلى حيز الصورة الشرقية. أما لوحة («تركي يستجم» 1826، لندن، مجموعة ويلز) فقد عكس بوننغتون لرؤية الرومانسي للحياة وجمالها فبدأ الإنسان الشرقي-التركي مستلقيا في حالة استرخاء تحيط به عناصر حياته اليومية، التي تعكس مواصفات بنيته النفسية والاجتماعية: آنية شرقية مزخرفة (من اليسار)، وآلة موسيقية (العود) من اليمين، ونارجيلة خلفها ستارة زاهية الألوان تزينها نقوش وكذلك بزة التركي نفسه. فقد وحدت ريشة الفنان الغربي الرومانسي صورة الإنسان الشرقي وعناصر حياته اليومية في وحدة فنية زاهية الألوان، وغنية الزخرفة (ما يسم معالم الفن الشرقي)، بلورت نمط النظرة الاستيتيكية للذات وللعالم المحيط لدى الشرقي، والتي اكتشفها فيه الغربي، ليحقق نموذجه. وفي لوحة («مشهد شرقي»، 1826، مجموعة ويلز، لندن)، أعاد بوننغتون الكرة في تمثيل عالم البيئة والإنسان الشرقي لبلوغ آية التعبير الفنى الموحد، حيث «يخضع اندماج شتى الأنواع والأشكال والأساليب التشكيلية لمهمة إغناء الفن وتكثيف تعبير الصورة الفنية»[89]. إذ تبدو امرأتان شرقيتان تعتجران ما يشبه العمامتين الكبيرتين، بحلة شرقية فاخرة الزخرف واحتفالية المظهر تحيط بهما كالعادة آلة موسيقية وشتى لوازم الحياة الشرقية من ستائر وسجاد وآنية، وأرائك وحلى يزينها أسلوب الزخرفة الهندسية «الأرابسك»، كجزء عضوي من مناخ الحياة الشرقية، ويطغى على مناخ اللوحة التشكيلية الرومانسية ويحولها بدورها إلى قطعة أرابسك» مكثفة، منسقة، ونموذجية. إن بوننغتون الرومانسي استطاع بلوحاته الاستشراقية التمهيد لنوع فني جديد في الفن التشكيلي الفرنسي الرومانسي-هو صور الحياة والبيئة الشرقية تتحول فيه الشخصية الشرقية

إلى رمز للحياة المتناسقة وبمثابة فضاء صغير مثالي، تتحقق عبره فلسفة حياة الإنسان الرومانسي ومفاهيمه الجمالية. وينطق الشرقي ويتنفس فيه بما تتماثل به حالة الروح الرومانسية العطشى للدفء والسحر. ففي صور الحياة والبيئة الشرقية هذه لدى بوننغتون، تتألف منظومة كاملة من الإشارات، والإيماءات، والدلالات التي يمارس فيها كل عنصر وظيفة جمالية-اجتماعية معينة: الآلات الموسيقية جزء لا يتجزأ من حياة الشرقي اليومية، فن الزخرفة والنقش والرقش يدخل في شتى مظاهر ومستلزمات حياته اليومية: الزي، الأنسجة، الآنية، الأثاث، الآلة الموسيقية، وشتى أنواع الفنون التزيينية التي يميزها فكل وحدة جمالية-هي في حد ذاتها عالم متميز في الحياة-بينما المجموع العام لهذه الوحدات الجمالية يخلق كلا فنيا موحدا، يتقارب فيه الذاتي والعام ليخلق نظاما جماليا محكم الحبكة في الشكل والجوهر.

ومن هذا المنظور يرى العديد من باحثي تاريخ الفن وعلم الجمال الإسلامي ربط صورة الوحدة الفنية بعلاقتها العضوية بالتصور الفني العام عن الكون في الفن الإسلامي. فتشير الباحثة ت. كابتريفا في إطار دراستها للحضارة الفنية الإسلامية للقرون الوسطى إلى «أن ثمة ما يشبه الكمال والتراص في الوعي الفني الذي يكون الوحدة. سواء في الشعر والموسيقى والعمارة وفن التصوير، والفنون التطبيقية، وهو الذي شكل جوهر الحضارة العربية-الإسلامية القائمة على مبدأ «التوليف أو التركيب وغذى التقاليد الحية للفن في مراحل تطوره كافة حتى العصر الحاضر»[90]. إن خضوع مجتمعات القرون الوسطى لفكرة فنية موحدة ثابتة، أو لمبدأ «الوحدة الاستيتيكية للحياة»[91] حسب تعبير الأكاديمي ديمتري ليخاتشوف، قد تجسد في أكثر الأشكال الفنية المزدهرة في الشرق الإسلامي. وبصدد التعريف بخاصية الفكرة الجمالية الإسلامية يؤكد الباحث في الفن الإسلامي ل. ريمبل «إن جميع أصناف الفنون الفراغية والبلاستيكية والنحتية والتشكيلية منها، وكذلك الشعر والموسيقى والرقص، كانت تشكل وحدة ما، يكمل كل جزء فيها الجزء الآخر، ويتعمق بالتداخل والتفاعل فيما بينها. وبالأحرى فإن كل فن من الفنون كان توليفيا، تركيبيا مارست الأفكار الفنية العامة المميزة للعصر دورا جذريا في ترسيخه. أو دفعت الفن بأسره

إلى البحث عن الشمولية الفنية»[92]. ومن هنا نرى أن فن التصوير التصغيري الإسلامي أي المنمنمات قد عبر بوضوح عن مبدأ التوليف والشمولية الأسلوبية سواء من حيث اندماج الأفكار الجمالية في نمط الأخلاق والطقوس الدينية أم في الحياة اليومية. ففي المنمنمات تستوي وحدة تناسق الديني والدنيوي في صورة فنية مكثفة جمالية-حياتية وروحية تخضع آليا لأسلوب الزخرفة أي الأرابسك، القائم على مبدأ التشعبات الهندسية والخطوط المتعرجة اللانهائية، ودخول الخط والحرف العربي منطقة البنية الزخرفية للنظام الجمالي الإسلامي العام.

أن المنمنمة صورة مصغرة عن العالم الروحي والمادي للإنسان الشرقي، وتتوالف فيها شتى الفنون: العمارة والتصوير والموسيقى، والشعر، والرقص، والنقش في الفنون اليدوية التطبيقية كما أنه تندمج وتتوالف في المنمنمة الواحدة شتى أنواع فن التصوير: المنظر الطبيعي، البورتريه، الطبيعة الصامتة، وصور الحياة البيئة (انظر على سبيل المثال: منمنمات مخطوطة «الشهنامة» القرن السادس عشر) متحف الميتروبوليتان، حيث تتمثل في صورة فنية واحدة شتى الفنون وأنواع فن التصوير في وحدة توليفية متناسقة تنطق برؤية جمالية واحدة، متغلغلة في شتى البناء العضوي العام للمنمنمة، في انسيابية هائلة للإنسان في الطبيعة وفي بيئته. إن هذه الخواص التي تشكل أساس الرؤية الجمالية الإسلامية للعالم وماهيتها اكتشفها الرومانسيون من خلال اطلاعهم ودراستهم لفنون الشرق الإسلامي وآدابه، وتم التمثل بها وفقا لقيمتها الذاتية ولقربها في بعديها الخاص والعام ولمسلماتها الجمالية الأخلاقية من النظرية الجمالية الرومانسية التوليفية والشمولية. وقد بدأها بوننغتون في العشرينيات فاتحا الطريق أمام معظم فناني الثلاثينيات الرومانسيين الذين حققوا نظرية التوليف الرومانسية عبر الصورة الفنية الشرقية التي تقوم في جوهرها على مبدأ التوليف. فما هي معادلة التماثل بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية التي تنطلق من أسس نظرية التوليف الفني التي عكسها بوننغتون في لوحاته الإستشراقية؟

لن بعض الفنانين لجأ إلى الشرق بوصفه قناعا فنيا يعبر عن الواقع السياسي والفني الفرنسي المعاصر (ديلاكروا شامارتان، آرى شيفر وغيرهم)،

وبعضهم الآخر لجأ إلى الشرق، بوصفه كناية فنية وأخلاقية، تجمع الروحانية والمادية، الشاعرية والواقعية، في الصورة الفنية الواحدة انطلاقا من القناعة بأن «للفن عالما خاصا، وحياة مستقلة، عما يدور حولها من نقاش حول الدين، والأخلاق، والفلسفة، والثورات السياسية ! فالفن-في رأيهم-عليه أن يسمو على المشكلات التي تدور حوله، والأحداث التي تجرى بالقرب منه. فالشعوب تتصارع، وتنهض وتفنى، والعروش تهتز وتنهار، والتحولات الاجتماعية على قدم وساق، غير أن الفن عليه أن يرتفع في وحدانية همومه، سواء بتأمل عالم الشرق، أم باستصلاح القلاع الغوطية»[93]. ويضيف سان شيرون أحد نقاد ومؤرخي فن تلك الحقبة مشيرا إلى حالة «الاشمئزاز واليأس من السياسة القائمة» التي خلقت لدى المثقف شعورا بخيبة الأمل وانكسار الحلم بحيث لم تعد «الدولة، ولا رؤساؤها، ولا مواطنوها يمثلون وحدة الشعور الإنساني العميق، والهدف الخير الذي ينبغي الطموح إليه. لم يعد هناك حماس، ولا الهام، ولا فن ![94]». فلا مناص من الهروب إلى منابع أخرى للإلهام، مغايرة في «زمانها»، غير أنها مماثلة في جوهرها لخاصية العلاقة بالعالم، وخاصية العلاقة بالإنسان، أي بالموقف من الفن ومن الحياة. فالرومانسيون أسبغوا في نظريتهم الجمالية-الفلسفية معالم مبدأ الذرة، وجدلية الخاص والعام.. الوحدة والكل.. الذاتي والموضوعي، إبان محاولة بناء منظومة فنية متكاملة نظريا. وأورد الرومانسيون تحديدا لمسألة الصنف أو النوع الفني وعلاقة الأصناف والأنواع الفنية ببعضها البعض وحدودها وتفاعلها وتضافرها وتوليفها. ففي أعمال شيلنغ وزولغر وشوبنهاور وفاغنر وغيرهم تتجلى أسس النظرية التوليفية الرومانسية للشكل الفني متشابهة مع أفكار لسينغ من حيث جوهرها، برفض التجريدية والشيماتيك Schematique في الوحدة الفنية، ومن حيث التأكيد على فردية تصوير الحياة وانعكاسها في العمل الفني.

هنا نرى أن الرومانسيين من حيث مبدأ رفضهم للأطر والفواصل «الدغمائية» الجمالية الكلاسيكية، التي تثبت خاصية النوع أو الصنف الفني في صورة صافية وصارمة وأبدية لا تتغير، قد أقلعوا عن رؤية مسألة الإبداع في قواعد، وحدود، واتباعية. وإنما تركزت رؤيتهم لمسألة الإبداع على كيفية التفرد الإبداعي وتميزه، وعدم تكراريته، في ظل قيم فنية خاصة

بكل صنف فني على حدة. لذا تتعلق خاصية الشكل الفني بخاصية «المادة الفنية المحددة، أو الموضوع، وبهذا يكون الرومانسيون قد تخلصوا من ثبوتية خاصية شكل فني في تصويره لواقع معين مؤكدين حرية أداة التعبير الفنية ووسيلته بعلاقتها بالموضوع الفني، وليس بارتباطها بقواعد شكل أو صنفي أو نوع فني محدد وصارم. إن فكرة تبعية المادة الفنية للخاصية الفنية، قد ألغيت بتحرير مختلف الأنواع الفنية في الصنف الفني الواحد، وما بين الأصناف الفنية ذاتها. وبذلك عارضت نظرية «إعادة خلق» الواقع الرومانسية، نظرية «المحاكاة» للواقع، والتعارض في النظرتين حول جوهر الفن ومنطلقاته في تحديد خاصية العمل الفني أدى إلى حتمية التعارض بينهما في تحديد النوع، والصنف الفني. فإذا كانت الكلاسيكية تركز على حدود وإطار هذا النوع أو ذلك فإن الرومانسية منحت النوع والجنس الفني تألقه التعبيري وتقاربه مع غيره من الأنواع والأصناف، وفي خاصيته، وفي عموميته. من هنا يرى الرومانسيون أن العلاقة المتبادلة بين الفنون بما تحمله من خاصية لكل منها على حدة، ومن وحدة العام هي نزوع رومانسي نحو صورة تعبيرية «شمولية» تمكن من إدراك قوانين الكون، والتعبير عن مسببات وجوده الجوهرية. إن التداخل بين الفنون في رأيهم يمكن الفنان من التغلغل في جذور الظاهر الفنية والكونية، بحيث يتمكن من إغناء نوع أو صنف فني واحد (التصوير، النحت والموسيقى، الشعر، الدراما) بتطعيمه بغيره من الأنواع والأصناف. إن «تطور وكمال الفن يعبر عنه ليس في سياق المغايرة أو المفارقة بين الفنون، بل في سياق التكامل فيما بينهما»[95]. «ولم تعرف مرحلة في تاريخ الفن الأوروبي حالة التقارب والتداخل، والتفاعل بين الفنون كالتي عرفتها الرومانسية حتى القرن التاسع عشر، بحيث إن جمالية فن ما باتت تمثل جمالية فن آخر مع اختلاف المادة فقط»[96] وما كان يطمح إليه الرسامون من موسيقية وإيقاعية لونية، ونغمية، في الخط وشاعرية في الصور، وملحمية درامية في دفق المشاعر، وتزيينية في الشكل الفني، جسده الشعراء في تكثيف العناصر التصويرية، والنغمية الغنائية في الإيقاع، والمبالغة في الوصف والكناية والمجاز والإيماءات، (هيجو، غوته، لامارين، شاتوبريان، غوتييه، دي نرفال، دي موسية)[96]، وجسده الموسيقيون في التوق نحو اللوحات التصويرية والموضوعية، في مؤلفاتهم، واستلهام

الموضوعات الأدبية الرومانسية (برلبوز، شوبان، فاغنر).

وسجلت الحقبة الرومانسية تمازجا وتداخلا في الأنواع والموضوعات والفنون لا حصر له، سعى الرومانسيون من خلاله إلى تحقيق رؤيتهم الطوباوية للثقافة كشكل شمولي قائم على مبدأ التواصل والتثاقف من أجل بناء ثقاته «كل الثقافات»، التي تتفاعل وتحتك بها مختلف الظواهر المعرفية: كالعلم، والفن، والفلسفة، واللغة، والأساطير، والفلكلور، والعلوم الطبيعية. ووفقا لفلسفة الطبيعة الرومانسية فإن كل فن من الفنون يحمل في ماهيته الفن الآخر. فليس هناك مناخ «تصويري» أو «موسيقى» أو «كلاسيكي» على حدة. واللغة الفنية يجب أن ترى ككل، وكوحدة فكر فني عام. وأول من تطرق من الرومانسيين لنظرية التوليف هو مدرسة إيينا الألمانية على أعتاب القرن التاسع عشر، وبعد تراجع وانحطاط الأشكال الاحتفالية للفن (ما نقصده فن العمارة والنحت، بينما ازدهر فن التصوير والموسيقى والمسرح). وقد حدد شلينغ التوليف في الفن بوصفه يخلق جوهرا فنيا كليا هو «فن كل الفنون» [97] والتمازج المتماسك، وتحقيق التغلغل بين كل الفنون. بينما دعا واكنرودر إلى «ضم كل الفنون وتوحيدها في وحدة فنية واحدة». أما نوفاليس فقد كتب حول مفهوم التوليف في إشارة إلى الوحدة الموسيقية لكل الفنون «فالشعر حالة وسطى ما بين التصوير والموسيقى». إن التوليف بين الفنون يفهم لدى الرومانسي كتوحد لفنين أو أكثر في فن واحد. بحيث «ينافس العمل الفني الطبيعة بشموليته عمق تأثيره على الإنسان»[98]. «ففي الطبيعة يتجاور الصوت واللون والرائحة»[99]. والعمل الفني للشعراء العظام-كتب شليغل-يتنفس بروح الفنون المتمازجة فيه. أليس كذلك كان فن التصوير بالنسبة لميكل انجلو الذي كان يرسم كنحات. ورافائيل-كمعماري، وكوردجو-كموسيقي [100]» بحيث تتحقق في اللوحة الفنية الواحدة كل الأنواع الفنية مما يساهم في خلق وعى متكامل، وثقافة متكاملة. إن نظرية التوليف وجدت صدى عميقا في فكر كانت وغوته، وشيلر الشمولي. غير أن الرومانسيين توجهوا إليها كأساس لنظريتهم الجمالية. ومحاولة الرومانسيين خلق نظرية جمالية «طوباوية» من خلال توحيد كل الفنون لإعادة إنتاج الفن وإنقاذه.

من هنا نرى نزوع الرومانسي إلى العصور التي تمثل ثقافتها في رأيهم-

مظهر الوحدة الفنية الكلية، والتي لم تنفصل عن «العبادة». وذلك لخلق أسطورة «جديدة» تساهم في إخراج الفنان من واقع الحياة البرجوازية النثري والمبهم بخلق «واقع مثالي»[101] في إبداعه. لذلك صور الرومانسي بوننغتون الإنسان الشرقي في بيئته وحياته الداخلية في صورة «مثالية»، «للنخبة أو الصفوة» نظرا لطموحه إلى عالم مشابه لها في الواقع.

إن المقاربة بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية المنطلقة من أسس نظرية التوليف الفني التي تشكل أساس البناء العضوي العام لكليهما في أعمال بوننغتون الاستشراقية، تستدعي تحليلها كظاهرة رومانسية عامة تشكلت في الثقافة الأوروبية كرد فعل على أزمة الفن والثقافة على تخوم القرنين الثامن عشر-والتاسع عشر. فنظرية التوليف منذ ولادتها في الفكر الرومانسي الألماني حملت في ذاتها، كما هو شأن الرومانسية، النقد اللاذع غير المهادن للواقع الاجتماعي المعاصر وثقافاته «وبخاصة بنية الفكر الفلسفي-الجمالي الرومانسي تحددها مشكلة رفض الواقع «لأن الإنسان آنذاك كان ممزقا، نظرا للشرخ الهائل بين الفن والحياة [102]»، حسب تعبير ف. شليغل. فالتوليف في الفن كفكرة تشكل كنمط «متأزم» للفكر: محركه وعي مأساة الفن، والثقافة، والمجتمع، تلك القيم الضخمة الضائعة والاحتفالية للعصور الغابرة، لذلك سعى هذا الفكر إلى البحث عن مثله ومقولاته في الصور والقيم الجمالية للعصور الماضية. من هنا تنطلق طوباوية هذا الفكر. كما أن «مشكلة التوليف ظهرت لدى المفكرين الألمان كرد فعل على متطلبات الثقافة العامة، وكنتيجة لتطور الوعي الثقافي الذاتي المرتبط بذاكرتهم في الظواهر المتكاملة فنيا (كالفلكور، والميثولوجيا القديمة والمتوسطة) ولحاجة ماسة للبحث عن مخرج من تناقضات حياة المجتمع آنذاك، في الفلسفة والفن. فالفن في رأيهم وعلم الجمال كانا يشكلان مظهر الحياة الواقعية، حيث تتحقق فيهما النزعة الإنسانية بمفهوم مكثف وغنى. وهو بالنسبة لهم حالة القدرة على الخروج عن القواعد، ورأوا أن عملية الإدماج والتوليف بين الفنون في عمل فني واحد قد تستطيع أن تقول شيئا جديدا، وان تكثف المعاناة الإنسانية، وتحقق ذروة الحيوية في التعبير.

ان التطابق بين البطل الرومانسي (الذي غالبا ما يتجسد في الإنسان

الشرقي) والفنان الرومانسي كان يمثل حافزا لفهم ودراسة ثقافة ماضي الشرق وحاضرة أيام ذاك. ولكن لم تتم الاستفادة من مقولات عالم الشرق في العشرينيات كثيرا باعتبارها مقولات شرقية بالذات، بل كان الفنان الرومانسي يستند عليها في تصوير الحاضر. وكان يتستر وراء واجهة النموذج الشرقي للتلميح إلى الأحداث الهامة لتلك الفترة، وكذلك الخيار بين ال«انا» و «العالم» وبين «الذات» و«الموضوع». وقد انطوى تلاحم جوانب العالم الشرقي بصورها وأفكارها في فن التصوير الرومانسي (وخصوصا لدى ديلاكروا وبونينغتون) على مصادر وأفكار عمد الفنان إلى ربطها بأحداث معينة. فأولا، جرت عملية «انتشار» الفكرة والنظرية والشكل الفني للثقافة الشرقية أو نقلها (الفلسفة والدين والتاريخ والاستيتيكا والشعر والفن) إلى الثقافة الفرنسية. وقام بنشرها و«غرسها» من الناحيتين الكمية والنوعية الفكر الفلسفي-الاستيتيكي للرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات من القرن التاسع عشر. كما أن المفاهيم والأفكار والمقولات التي كانت تهاجر من العالم الإسلامي على مدى قرون عديدة قد تحولت وانتقلت، عن طريق احتواء وتمثيل المادة المحصلة، إلى إبداع الرومانسيين، برؤيتهم الخاصة للعالم. لهذا فإن رؤية عالم الشرق «لم تكن منفصلة عن المبادئ الفلسفية والدينية»[103] التي كان يدين بها الرومانسي الفرنسي آنذاك.

وبالرغم من أن المقولات والعلامات والمعاني والمبادئ الخصوصية قد حافظت على أهميتها ضمن أطر فهم المستشرق الغربي، إلا أنها كانت تعتبر في أغلب الحالات بمثابة رموز ووسائل مجازية تتحدث بلسان الرومانسي الفرنسي. وكانت المعركة الرومانسية بحاجة إلى رموز ذات أشكال جديدة في التصوير تتلاءم مع التقنية الجديدة للتركيب، والمعالجة اللونية الجديدة، وكذلك للتعبير عن «العالم الروحي» الذي كان الرومانسي يستخدمه في التعبير عن «ذاته».

وبالتالي فإن الاستشراق الفني بدخوله «المعركة الرومانسية» قد احتاج إلى توفر نمط مشترك من حيث الأفكار والصور مع الرؤية الرومانسية للعالم، حين يتجسد قسم كبير من المادة الثقافية بواسطة صورة معممة، وبالرمز تقريبا. وبالرغم من تطلع الرومانسيين إلى التعبير عن الشكل والفكرة بدقة إلا أنه-كما قال فيتكوفير وبحق-«لا يجوز التعبير عن المغزى

الباطن، بل يمكن معايشته فقط»[104].

في العقد التالي (الثلاثينيات) فقط، جرت مثل هذه «المحاولة «لمعايشة» عالم الشرق، وارتبط ذلك أساسا بالعالم الشرقي الإسلامي، وتجلى بوضوح «تأثير رياح الإسلام على الفكر الفرنسي في العصر الرومانسي منذ بداية المعركة الرومانسية»[105] حين أخذ الاهتمام به تدريجيا، يجعل منه نموذجا للفكرة والصورة في إبداع الرومانسي فقد تناوله معظم الأدباء الفرنسيين البارزين. ففي عام 1825، أصدر بروسبير ميريميه «مسرح غوزلا» وفي عام 1827 أنهى كتابة مسرحيته «غوزلا» أما الفرد دي فينى فقد أبدى اهتماما بالإسلام وطالع القرآن، فضلا عن أعمال لامارتين، وشاتوبريان. وفي كانون الثاني من عام 1829 صدر كتاب فيكتور هيجو «المشرقيات» و«غرام في الصحراء» لاونريه دي بلزاك. وعمليا يمكن القول بأن ما من أحد من ممثلي التيار الرومانسي، بغض النظر عن الفن الذي ينتمي إليه، قد أبدى تجاهلا للميل نحو البحث عن الإلهام في الشرق. وبالتالي قد تشكلت في ثقافة الرومانسيين الفرنسيين نزعة فنية أصبحت أساسية في داخل الحركة الرومانسية هي الاستشراق الفني سواء في الأدب أم الفن أم الموسيقى. وفيما يتعلق بالأدب فإن دراسة «مؤنس طه حسين» حول الإسلام والرومانسية قد قدمت صورة عميقة ومفصلة للتماثل بين الفكر الجمالي والفلسفي الرومانسي والإسلامي. فمقاربة النصوص الرومانسية الإسلامية أفسحت المجال أمام الباحث العربي المذكور (البحث باللغة الفرنسية) لتمحيص أوجه الشبه والتناقض في الأفكار والصور الفنية. بينما لم يترك الفنانون الرومانسيون نصوصا تشهد على مواقف فكرية-جمالية ذات علاقة بالإسلام وفنونه غير ديلاكروا، الشخصية الفنية الرومانسية الوحيدة التي كانت تدون آراءها وأفكارها في اليوميات والرسائل، وبعض المقالات النقدية حول الفن. لذا أمكننا أن نرصد أفكاره ولوحاته بشكل متواز «وفي آن معا مع مرحلة تشكل الرومانسية والاستشراق الرومانسي في الفن الفرنسي في العشرينيات. وبالرغم من أن الرسامين كانوا المبادرين إلى خوض «المعركة الرومانسية» في أوائل العشرينيات إلا أن كوكبة من الأدباء الرومانسيين، وعلى رأسهم فيكتور هيجو «شيخ الرومانسية» الفرنسية، قد انضموا إليهم في نهاية العقد المذكور. وكتابه «المشرقيات» (1829) لم يمثل المرحلة الختامية

لعقد الاستشراق الرومانسي المبكر أي «العشرينيات» بقدر ما كان يمثل بداية مرحلة جديدة في الاستشراق الرومانسي للثلاثينيات. فقد كتب في مقدمة كتابه هذا مبررا النزوع الجامح للعصر نحو عالم الشرق وثقافاته (من هندية، وصينية ويهودية، ومسيحية، ويونانية وتركية وفارسية وعربية وأسبانية، فأسبانيا هي شرق بالنسبة للرومانسيين وحتى شمال إفريقيا، هو ذو ثقافة شرقية آسيوية في نظرهم آنذاك) يقول: لو سألني أحد ما اليوم: ما هي ميزة الموضوعات الشرقية؟ ومن الذين يمكنهم أن يستلهموا الشرق، دون أن يسافروا إليه؟ وما معنى مجموعة «الشعر الخالص» في هذه المقدمة للقراء؟ لأجبته بأن ما أعرفه هو شيء واحد: إن فكرة الشرق وموضوع الشرق قد استحوذ على اهتمامي...» لقد تطور الاتجاه الإستشراقي في البنية الجمالية الرومانسية بشمولية معرفية عن الشرق مصدرها الاستشراق، و«بذاكرة» القرون الوسطى المسيحية وخيال الرومانسيين الجامح نحو جدلية زمانية-مكانية مغايرة لواقعهم. وهي شاعرية، أولا: لكونها بعيدة، ولم تمتلك ماديا باليد، وثانيا: لكونها شاعرية تاريخيا. فقد ضمن هيجو ديوانه إشارات ورموز إلى أعلام الشعر العربي والإسلامي: امرؤ القيس، المتنبي، سعدى، والتاريخ والمجتمع الإسلامي أيام هارون الرشيد، وألف ليلة وليلة، وفنون الشرق المعمارية، القصور والمآذن والنخيل والخط العربي، والجن والدراويش والسندباد، وكل ما هو أسطوري وغريب. وكان استشراقه تجميعيا، توليفيا، شموليا كمعاصريه (ديلاكروا، بوننغتون) تضافرت فيه كل الثقافات والديانات الشرقية لتشكل عقيدة واحدة رومانسية الرؤية للعالم وكوسموبوليتية النزعة في شكلها الثقافي.



1- فرنيه, مذبحة المماليك.



2- فوربان, عرب فوق خرائب عسقلان.



3- جبريكو, فارس تركى.



4- فوربان, الاستيلاء على قصر الحمراء في غرناطة.



5- ديلاكروا, رسوم منسوخة عن ملابس شرقية.



6- منمنمة إسلامية:
معركة شاهنامه.



7- ممنمة إسلامية: من ديوان على شير نوائي.





8- ديلاكروا, مشهد من الأتراك واليونانيين.

9- شارمتان, مقهى تركي.





١٥- بونغتون, مشهد شرقي.



١١- ديلاكروا امرأة بالعمامة الزرقاء.

3 مرحلة ازدهارا لاستشرق في فن ا لتصوير الفرنسي إبان العصر الرومانسي في ثلاثينيات القرن التاسع عشر

تعتبر أعوام الثلاثينيات من أهم الفترات في تاريخ المدرسة الرومانسية الفرنسية التي أنجزت انتصارا هاما على الكلاسيكية بعد «معركة» العشرينيات، وكان من نتائجه فرضها نفسها كمذهب جمالي على الواقع الثقافي الفرنسي، وفتح الطريق أمام جيل الفنانين الشباب نحو «حرية» الإبداع.

كما أن أعوام الثلاثينيات سجلت وضعا تاريخيا هاما لعلاقة فرنسا بالشرق الإسلامي (إثر حملة الجزائر) الأمر الذي أملي تغييرات نوعية في تأويل الشرق فنيا إبان المرحلة المذكورة.

وتتلخص مهمة الباب الحالي في بحث ديناميكية بروز الاستشراق في منظومة العقيدة الرومانسية

لفن التصوير الفرنسي، ضمن تطورها النوعي المميز لهذه الحقبة والذي اتسم بطابع «الثقافة الشمولية» نظرا لسعيه إلى التوليف بين الأنواع والفنون مما أدى في نهاية المطاف إلى بروز تناقضات كان من نتيجتها عدم استقرار الرومانسية كنهج قب وقصر عمرها التاريخي.

إن الديالكتيكية التي يزخر بها التفكير الرومانسي قد فعلت فعلها في محاولة إجراء توافق بين الفردية الاستيتكية الفلسفية والذاتية الإبداعية، وبين الاندفاع العارم نحو الموضوعية، والتوحد مع الطبيعة، ولهذا فإن «وحدة الحركة الرومانسية تتضح فقط من خلال التوق إلى التوليف». [1] أما طابع الاستشراق الرومانسي في العقد الجديد فقد شكل صدى لواقع العقيدة الرومانسية التي تأرجح نبضها بين قطبين هما: «الذاتية«اللامتناهية» والإحساس «اللامتناهي بالطبيعة. وفي محالة دمجهما في وحدة كلية»[2]. وقد رأي الكثير من الفنانين الرومانسيين إن الانسجام بين هذين القطبين لا يمكن بلوغه إلا في الشرق. لذا شكل الترحال إليه غاية «لإدراك ذلك الانسجام»، ومن أجل تجديد اللغة الفنية الرومانسية وشحذها بشحنات إبداعية حية أدت إلى تجديد لغة الاستشراق الرومانسي بالطبع.

إن المتغيرات التي طرأت على الواقع الفرنسي السياسي والاقتصادي إثر ثورة تموز 1830، وكذلك حملة الجيش الفرنسي على الجزائر (في الخامس من تموز 1830 احتل الفرنسيون مدينة الجزائر وأعلنوها مستعمرة فرنسية). وقد حاول الملك شارل العاشر أن يصرف أنظار الرأي العام الفرنسي عن الأزمة الاقتصادية والسياسية المستفحلة في داخل النظام الفرنسي، بإشعال حروب خارجية لإلهاء الشعب بها من جهة، ولتحقيق مطامع تجارية واقتصادية عبرها-حددت بقدر كبير وجهة تطور الحركة الرومانسية الفرنسية وعلاقتها بالشرق الذي انفتح أمامها إثر السيطرة الفرنسية عليه (السيطرة العسكرية على الجزائر، والسيطرة الاقتصادية والثقافية، وإلى حد كبير السياسية، على مصر وسوريا ولبنان في لم عهد محمد على باشا وابنه إبراهيم باشا) ولأمد طويل.

فارتسمت منذ عام 1830 حدود تطور الحركة الرومانسية الفرنسية، وحدود ظهور الموتيف الفني الشرقي الإسلامي في وحدة عضوية لا تتجزأ نظرا لتداخل العوامل الذاتية (الداخلية) الفرنسية، والخارجية (تغلغل وسيادة

النفوذ الفرنسي في بلدان الهلال الخصيب وشمالي أفريقيا أي المشرق والمغرب العربيين).

وفيما يتعلق بمدرسة التصوير الفرنسي ذاتها، ثمة حدث كبير مميز لها يرتبط بنجاح عرض مسرحية فكتورهيجو«هرناني»(25 شباط 1830). فقد سجلت هذه المناسبة تاريخ انتصار الرومانسية، وفي الوقت ذاته تاريخ «انحلالها كحركة موحدة تشمل مختلف الفئات: كالكاثوليك، والبروتستانت، والفلاسفة، والفنانين والأدباء، والليبراليين، والجمهوريين، والمحافظين وأنصار المطلق».[3] وتبين أثر نجاح «هرناني» وفشل الآمال المعلقة من قبل الرومانسيين على ثورة 1830- (الثورة التي حاولت تحطيم النظام القديم ولم تفلح، غير أنها مهدت الأرض للثورات البرجوازية اللاحقة)-أن الروح العامة للبحث عن حرية الإبداع والأفكار الثائرة على نظام البوربونيين، أمر قصير الأمد. لعدم وجود برنامج موحد الاتجاه، وعدم وجود وحدة في التطلعات الأسلوبية، اللذين كان بميسورهما مساعدة الرومانسية «كعقيدة» في تكوين مدرسة متكاملة. وحتى عندما بلغت الرومانسية أوجها وذروة انطلاقها بقيت أسيرة التناقضات الداخلية الحادة، التي أملت مسبقا قصر عمرها الزمني ككل موحد». [4]وواقع الحال هذا فرض نفسه حتى عندما بلغ صراع الرومانسيين مع مدرسة دافيد الكلاسيكية نقطة الذروة حيث «لم يتوفر لدى الحركة المعارضة لتقليد الفن اليوناني القديم وأسلوبه المحافظ (أي الرومانسي) ما كان يميز مدرسة دافيد من وحدة فنية وتماسك إيديولوجي جمالي أخلاقي». [5] إن تغييرات الواقع الفرنسي انعكست على مجرى تطور الحركة الرومانسية ككل. فالمعركة الرومانسية» في العشرينيات، كانت مترعة بالسعي إلى إيجاد طريق جديد، وأسلوب جديد تحت راية حرية الإبداع، والفردية، والديمقراطية والليبرالية الفنية والسياسية والتمرد على كل الواقع المحيط والسائد الثقافي والسياسي وقد عبر عنها هيجو في مقدمة «كرومويل» قائلا «لندق بالمطرقة النظريات والشعراء والمنظومات، ولنحطم الواجهة القديمة التي تخفي الحقيقي.» [6]إن هذه المعايير نفسها حددت منطق تحول مركز الثقل وحتميته إلى شخصية الفنان وأسلوبه المستقل ونظرته إلى العالم التي تغلب عليها «الذات» و«الأنا» الفنية الرومانسية، وليس النظرية-المدرسية الجماعية في جوهرها ومظهرها،

كما في المدارس الفنية السابقة وبخاصة الكلاسيكية.

فالمرحلة الجديدة تعني أولا انتصار الرومانسيين في النضال من أجل حرية الإبداع، والتعبير الحر عن العالم الداخلي للفنان، وسماته الفردية، وابتداء من عام 1830 تحول تاريخ الرومانسية إلى تاريخ بعض الفنانين الرومانسيين. لهذا سنبحث الاستشراق الفني ضمن التوجه الفني الفرنسي في الثلاثينيات بصورة منفردة في إبداع كل فنان رومانسي بارز، شكل الشرق في أعماله حيزا إبداعيا، ومنحت ريشته الاستشراق الفني روحا إبداعية جديدة.

بعد وفاة بوننغتون عام 1838، الذي يمكن اعتباره أحد مؤسسي الرومانسية والاستشراق الرومانسي شأنه شأن ميلاكروا، تفرق شمل كوكبة الرومانسيين الذين برزوا في العشرينيات: فأصبح لويس بولونجية مجرد رسام يصور أشعار هيجو، ويضمنها «مواضيعه الشرقية» وتحول شامارتان في الثلاثينيات إلى رسام بورتريهات رسمية، كما تقارب أ. ديفيريا من ديلاروش، وانحصر همهما في رسم الكتب المصورة والليثوفرافيا، وكذا حال الاخوة جوانو، وكاميل روجييه وروكبلان وأيزابي (بالرغم من قيام روجييه وإيزابي برحلة إلى الشرق، غير أن استشراقهما بقى على الأكثر من نوازع فورة «الموضة» الفنية، وليس مصدر الهام لإبداعهما). بينما لعبت رحلة ديكان أمد الشرق دور المحرك الأول لإبداعه في الثلاثينيات وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفنان بروسبير ماريللا. إن هذه التغييرات المرتبية في الحركة الفنية التي انبثقت في الثلاثينيات لم تبق من بين فناني العشرينيات البارزين إلا على ديلاكروا في الرومانسية والاستشراق. لهذا يمكن القول بأن الاستشراق الفني قد مر في الواقع بالمراحل ذاتها التي مرت بها الرومانسية في تطورها سواء في بروز الفنانين الإعلام (ديلاكروا، ديكان، ماريللا) أم في الأنواع الفنية المزدهرة آنذاك (المنظر الطبيعي، صور الحياة والبيئة، الشكل الأساسي). وبالرغم من أن الشرق قد استأثر باهتمام الجمهور الفرنسي بعد غزو الجزائر (فقد رافق الجيش الفرنسي مجموعة من الفنانين التسجيليين والفاشلين وأنصاف الموهوبين) بصفته مصدرا جديدا للوحي بموضوعات جديدة وفريدة، إلا أن الاستشراق الرومانسي بالمعني الإبداعي لم يتحقق في أعمالهم ومن هنا ارتأينا حصر استشراق فناني الجيش الفرنسي في

نهر واحدة هو «الاستشراق الفني الاستعماري المباشر». وسنتطرق إليه بوصفه ظاهرة واحدة طارئة على فن التصوير في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، لاسيما وأن الاستشراق الرومانسي قد عرف مع هذه الفترة ازدهارا لا مثيل له، حيث بدأ يحتل موقعا أساسيا في الحركة الفنية نظرا للعدد الهائل من الفنانين الذين زاروا الشرق آنذاك، (حوالي 150 فنانا) وتباين رصيد كل واحد منهم في المعرفة الشرقية والإبداع الفني ككل. فقد أشار ل. برتران قائلا: يوجد في فرنسا ما يمكن تسميته بالحكم المسبق المتميز والموالي للإسلام والشرق، وهو يحدد تاريخ الرومانسية ويميزها ... وقد مر عبر المعارك الرأسمالية ووكالات السياحة ومختلف روابط المبشرين والإرساليات وبعض الأفراد من الرحالة الذين تركوا لنا مذكراتهم. لقد زار الشرق مختلف أنواع الناس: الحاقدون، والحمقي، والأذكياء، والسذج، غير أنه ساعد على زيادة مداركنا بأكبر قدر، أصحاب المواهب ومنهم الأشخاص الذين تلألأت أمام أنظارنا بفضلهم جميع ألوان الصور الخيالية عن الشرق». [7]حيث بلغ الاهتمام بالشرق أوجه بعد أن طال كل ميادين المعرفة والثقافة. وما يهمنا في هذا البحث هو موضوع الفنانين«الموهوبين» الذين زاروا الشرق باعتباره مصدرا للإلهام الحقيقي في فنهم، فأثر على تطور أسلوبهم ومنهجهم الفني (ديلاكروا) أو أدى إلى تشكل إبداعهم بفضل اشرق والتأثير المباشر للانطباعات عنه (ديكان، ماريللا). وبفضل نزوعهم الإبداعي نحو الشرق، تحول الاستشراق إلى تيار فني رومانسي رئيسي في الثلاثينيات.

هؤلاء الفنانون المتأثرون بالشرق، وهم رواد الاستشراق الرومانسي المغاير لما سبقه من مدارس واتجاهات. فبدا كما لو أن الفنانين الثلاثة قبلوا فكرة شيلنغ القائلة «نحن ندرك لأننا نفعل». فقد أدرك كل واحد منهم موضوع البحث-أي الشرق-على طريقته، يتجاذبه عاملان: الموضوع الذي يتعين على الرسام تجسيده فنيا، ووسائل التعبير ذات المضمون والمغزى الخاصين بها، اللذان وضعتهما فيها طبيعة الأشياء نفسها. غير أن الشرق الإسلامي بالذات شكل أساسا للموضوعات التي تجسدت في استشراق الثلاثينيات، ففيه بالذات جرى التوجه عن وعي إلى ما بدا محببا وأثيرا لدى روح الفنان الرومانسي. لأن هذا الشرق بالذات كان مادة للتجربة والبحث والاستقصاء العلمي والفني في فرنسا في القرون الماضية. وهذا جعل المسلمات

الأخلاقية-الجمالية المميزة للشرق الإسلامي ذات تأثير بالغ على الفن والأدب الرومانسيين الفرنسيين». فياترى ما هي دوافع انجذاب الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي؟.

لقد اتخذت خيبة أمل الرومانسيين حيال تغيير الواقع المحيط بهم، شكل القطيعة معه «بالهروب» منه إلى أحضان الطبيعة وأسبانيا، وإيطاليا والشرق، فلم تعد طبيعتهم التعبيرية تبحث عن العنصر الدرامي في ذواتهم وفي الواقع المعاش كما حدث في العشرينيات، بل صاروا يميلون إلى التأمل والتوحد»[8] لهذا شهدت الثلاثينيات ازدهارا عاصفا لفن المنظر الطبيعي في مدارسه المختلفة (مدرسة باربيزون، المدرسة الإيطالية، المدرسة الإستشراقية)، وما اتسم به الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر وفي الفترة الرومانسية المبكرة، من «انجذاب مركزي» «Interiorisation> نتج عن استيعاب جميع الثروات الفنية الغربية والشرقية وهضمها، تلك التي جاءت إلى فرنسا بعد حملات بونابارت وغزواته ونهب النصب والتحف والآثار الثقافية، وكذلك ما قدمته إنكلترا (نظرية اللون وشاعرية المنظر الطبيعي) وألمانيا (النظرية الجمالية-الفلسفية) إلى الفنانين الشباب. وقد تحول في الثلاثينيات إلى عملية طرد مركزي «exteriorization> تمثل في هروب الفنانين من الواقع في «المكان» (بينما كان الهروب من الواقع في العشرينيات في «الزمان» نحو الموضوعات التاريخية التي أدت إلى ازدهار أنوع التاريخي آنذاك). وغدا الشرق أحد المراكز الرئيسية للهروب من الواقع الاجتماعي الفرنسي الذي أثقل كاهل الفنان بتعقيدات أزماته المتتالية وتناقضاته مع طموحات الفرد. في هذا الوقت بالذات كانت مدرسة التصوير الفرنسية قد «بدأت تأخذ طابعها أو وجهتها الفرنسية البحتة»[9].

إن فن التصوير الفرنسي الذي كان على مدار قرون عديدة ومنذ عصر النهضة تقريبا أسير المدرسة الإيطالية الكلاسيكية، لم يعرف استقلالا فنيا بالمعنى الريادي-الإبداعي. وكل ما توارد على فرنسا من مدارس وأساليب فنية كان نتيجة الاحتكاك والتأثر بالمدارس الأوربية عبر إيطاليا. فما أحدثته الثورة الفرنسية من تغييرات جذرية في البنية النفسية والاجتماعية للفرد، ومن إذكاء الروح الوطنية والقومية، ومن فتح مجال للغنى الثقافي بتأميم المتاحف والمعارض، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة، تم

حصد ثماره الحقيقية في بداية الثلاثينيات حين أخذ فن التصوير يستقل بأنواعه وموضوعاته ويتقدم شتى المدارس الأوربية الرومانسية «الإيطالية، الألمانية، الإنكليزية والروسية والبولونية»، وبعد ما حققه من إنجازات بشأن حرية التعبير والإبداع، وكسر الطوق الجمودي الذي كانت تفرضه الأكاديمية، إثر «معركة» العشرينيات تضمن في جوهره الرومانسي تحرير الفن من السلطة الأكاديمية الرسمية، عملا بمبدأ «الفن للفن». ولو أن الرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات (من أدباء وفنانين) ربطوا حرية الفن وديمقراطيته بالديمقراطية السياسية، غير أن عدم تغير مضمون السلطة السياسية الفرنسية بعد ثورة 1830، وضع الرومانسيين أمام مأزق واضح في العلاقة بالواقع السياسي والأكاديمي (كسلطة) دفع بهم في نهاية المطاف إلى الاكتفاء بالحرية الفنية والتخلي عن شعار الحرية السياسية (مرحليا أو جزئيا) يؤكده ميلهم إلى تصوير الطبيعة وصور الحياة والبيئة والموضوعات الميثولوجية والدينية والابتعاد عن اللوحة التاريخية المثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة لتغييره كما رأينا في اللوحات التاريخية للعشرينيات. وفي ظل المعادلة الصعبة يبرز سؤال وجيه حول التغيير النوعي في الخارطة الفنية (البشرية والموضوعية) الذي بدأت ملامحه في الظهور مع الثلاثينيات وحمل في ذاته معالم الأزمة للمدرسة الرومانسية مباشرة بعد تحقيق انتصاراتها على الكلاسيكية.

ويشير المؤرخ الفني البارز ليون روزنتال في كتابه الشهير «من الرومانسية إلى الواقعية» إلى أزمة الرومانسية كمدرسة موحدة أدت إلى فقدانها بريقها وتأججها المميز للعشرينيات بسرعة فائقة، وذلك-حسب رأيه-بسبب «أن الرومانسيين اثبتوا تفوق الشعور على العقل، واستعلموا النموذج الألماني، قاطعين بذلك العلاقة بجذور التقاليد والمتطلبات المميزة للروح الفرنسية. إن الشعب الفرنسي المتميز بعقلانية فكره، الميال بطبعه نحو المنطق والوضوح، لم يستطع الثاء على القوالب الخالية من الوضوح.. . فالرومانسية استطاعت أن توحد مجموعة من أنصارها ذوي الطباع المزاجية العارمة». [10] كما يتفق العديد من الباحثين الفرنسيين مع روزنتال حول ماهية الفكر الفرنسي الفني، و «الروح الفرنسية المتكونة من المنطقية، والتوازن، والوضوح»[11]، واعتبار بروز أزمة الفكر الروماني الفرنسي بسبب بعدها عن الروح القومية

الفرنسية، والعدول عن العقيدة «الرومانسية هو عودة الابن الفرنسي الضال بعد جنوحه عن قيمه الوطنية». وهذا التفسير لواقع تطور الحركة الرومانسية كمدرسة موحدة المنهج يتضمن تجاهلا لواقع العلاقات السياسية والاقتصادية الطارئة على المجتمع الفرنسي إثر الثورة الفرنسية وانتصار البرجوازية الذي حمل معه مباشر أولى أزماته مع انتصاره. فلم يكن هناك انتصار فعلي للبرجوازية في السلطة بسبب صراع التيارات داخل المجتمع الفرنسي ومجيء حكم بونابارت الديكتاتوري وحروبه التي أدمت فرنسا وأوربا وأفسحت المجال أمام الملكية والكنيسة للعودة إلى فرنسا ما بين أعوام 1815- 1830. وحتى ذهاب آل بوربون من الحكم بعد ثورة 1830 واستلام السلطة من قبل الملك شارل العاشر كان بمثابة إحباط للفكر الديمقراطي وقيام الجمهورية الذي شكل أساس الفكرة للثورة البورجوازية الفرنسية. فالنظام الملكي في عهد الملك شارل العاشر لم يشكل خروجا لا في شكله ولا في مضمونه عن سياسة عهد الإصلاحات في العلاقة بالثقافة. لقد بقيت السلطة الثقافية والفنية في يد الأكاديمية وقوانينها الصارمة التي فرضتها على الفن الفرنسي سواء في بنية النظام التعليمي والتربوي للمعاهد والمؤسسات الفنية، وإقامة المعارض والصالونات الرسمية والإشراف عليها ولجنة التحكيم وإجراء المسابقات، وتوزيع الجوائز، وعقد طلبات الحجز على اللوحات التي من المفترض أن تزين أبنية المؤسسات الرسمية وجدرانها (المدنية والدينية) وحتى حركة النقد وعدد الدوريات والكتب الفنية التي توجهها الأكاديمية، مما خلق في المجتمع الفرنسي حالة من عدم تقبل الحركة الرومانسية بوصفها ظاهرة تمرد على الواقع، والسائد والمألوف وغير مفهومة من الرأي العام الفرنسي (الذي مازال خاضعا بقطاعاته الواسعة للرأي الرسمي الأكاديمي لعدم نضج الوعي الثقافي الفردي فلم يتقبل أطروحات الرومانسيين المختلفة جذريا عن التقاليد الكلاسيكية التاريخية المميزة للفن الفرنسي منذ عصر النهضة). إن هذا المناخ العام أثر حتى على ذوق هواة شراء اللوحات (الأغنياء الجدد. وهم البديل عن النبلاء والكنيسة في سوق العرض والطلب الفني) حيث أن المشتري الجديد كان يهمه أن يشترى اللوحات من الفنانين الذين تثني عليهم الأكاديمية والإعلام الرسمي، أي من ذوي السمعة البارزة في أوساط

الرأي العام الشعبي. وإذا كان الرومانسيون آنذاك لم يفهموا من قبل العديد من النخبة و «الانتلجنتيسيا»، فما بالك بالسواد الأعظم من العامة. لذلك بقي انتصار الرومانسية هو انتصار وجود وليس انتصار سيادة بالمعنى المطلق (أي بالوصول إلى السلطة الفنية الفرنسية). لقد بقى الانتصار الرومانسي انتصارا خارج السلطة وجدران الأكاديمية، فهو انتصار معنوي وليس ماديا. وهذا في رأينا تكمن فيه إشكالية جدلية انتصار وهزيمة الرومانسية كمدرسة موحدة. فلو قارنا انتصار الكلاسيكية الجديدة إثر الثورة الفرنسية، وزعامة دافيد رائدها للحركة الفنية الرسمية في عهد القنصلية والإمبراطورية واعتباره فنان فرنسا الرسمي-الأول، بديلاكروا زعيم الحركة الرومانسية في فن التصوير، فنرى أن هذا الأخير بقى خارج إطار السلطة الرسمية رغم انتصاراته الإبداعية المتتالية التي كانت تزداد تألقا من صالون فني إلى آخر. فقد اتبعت الأكاديمية في عهد الإصلاحات وفي الثلاثينيات سياسة التفرقة، والتمييز، والتنكيل المعنوي وأحيانا المادي بحق الفنانين الرومانسيين. حيث كانت تسد الأبواب الرسمية أمام ديلاكروا وديكان وماريللا وأحيانا أمام ديفيريا وبولونجية وهيوية، ثم أمام روسو وكورو وغرانفيل. غير أن هذه السياسة لم تقف حائلا في وجه تطور الحركة الرومانسية، وإنما حديث أطر انتشارها المؤسسي أي منعتها من الوصول إلى سلطة وقيادة الأكاديمية وغيرها من المؤسسات الفاعلة. لذلك بقى الرومانسيون يمارسون إبداعهم بشكل فردي، دون أن يتم دعمهم رسميا. وقد بقيت الرومانسية طائرا يغرد خارج سربه حتى في أوج ازدهارها كعملية إبداعية في الثلاثينيات، حين غزت الرومانسية الأدب واستمالت أبرز أعلام الفكر والأدب والمسرح. وقد انضم إليها آنذاك أ. موسييه، جورج صاند، وتيوفييل غوتييه، وجيرار دي نرفال، وهنري هينه الألماني، ولاحقا بودلير وعدد لا يحصى من الفنانين الصغار «les petits Peintres ronantiques>. كما استمر عرض أعمال هيجو وا. دوما في المسرح رغم الحملة العنيفة ضدهما، وحين طلب من ملك فرنسا شارل العاشر منعهم من عرض أعمالهم في المسرح أجاب: «أيها السادة، أنا لا أستطيع تنفيذ ما تطلبونه مني. فأنا ككل الفرنسيين أملك مقعدا واحدا في الصفوف الأمامية للمسرح».[12]. وإذ استطاعت الرومانسية أن تكون موجودة بحيوية وتألق

غير أنها منعت من امتلاك موقع قدم في السلطة المؤسسية الثقافية لفرنسا في ثلاثينيات القرن الماضي، شأنها شأن البرجوازية التي انتصرت بعد الثورة الفرنسية وحققت بعض المطالب والامتيازات بعد عام 1830 غير أنها لم تملك السلطة الفعلية في إدارة السلطة السياسية للبلاد. وهذه المفارقة تستدعى ربط الفكر الرومانسي بواقع البرجوازية الفرنسية. فالبرجوازية الفرنسية امتلكت في أيديولوجيتها البديل الاقتصادي والسياسي للنظام الإقطاعي، غير أنها تبنت البني الثقافية والفنية الكلاسيكية المناقضة والمناهضة في جوهرها للفكر البرجوازي بوصفها نتاجا روحيا للنظام القديم والمتوسط اللذين حل محلهما النظام البرجوازي. من هنا نشأت ردة الفعل الرومانسية في الثقافة الأوربية على الثورة الفرنسية نظرا للتناقضات التي انبثقت عن تقدم الفكر الاقتصادي والسياسي البرجوازي وتقليدية الفكر الثقافي والجمالي وجمود ذلك الفكر الذي هو ابن القرن الثامن عشر (فكر أعلام التنوير) مما أدى الحد حتمية اغتراب الفرد تحت وطأة سلطة الرأسمالية واستدعى شعورا لدى المثقفين الطليعين في أوربا بحتمية هلاك الحضارة. وظهرت الرومانسية كفكر أساسا على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أي في مرحلة بروز البرجوازية وانتصارها. وقد ساهم في تكوينها أبناء هذه المرحلة تاريخيا لذلك تشكل في رؤيتها للواقع والمستقبل حالة متطورة ومعاصرة بالمقارنة مع الكلاسيكية. وإن كانت الرومانسية قد انبثقت بوصفها حالة تمرد ورفض للواقع بعد الثورة الفرنسية، غير أنها في جوهرها شكلت حالة رفض ونقيضا للفكر الكلاسيكي القديم بجوهره وقوالبه، والعاجز عن إرضاء متطلبات ابن القرن التاسع عشر الروحية، أي ابن الثورة البرجوازية. وهذا معناه أن الرومانسية رفضت «إشكالية» العلاقة بالفن والثقافة التي اتبعتها البرجوازية حين انتصرت بعد الثورة. وحين اصطدمت البرجوازية بأولى أزماتها في السلطة بعد الثورة مباشرة برزت الرومانسية كعقيدة فكرية-جمالية، وكأنها «ثورة مضادة». من هنا نرى أن الرومانسية استطاعت أن تعبر عن الحالة الروحية للفرد في فرنسا بعد الثورة وعن الفرد الفرنسي والروح الفرنسية بالذات نظرا لعجز الكلاسيكية عن التعبير عنه ولو أنها شكلت تاريخه الفني والفكري. وما حاول المؤرخ روزنتال تفسيره بشأن «الروح الفرنسية» الكلاسيكية بطبعها وجوهرها

وتاريخها، فهو بعيد عن الواقع الفرنسي الذي شهد تغييرا جذريا إثر انتصار منظومة الفكر البرجوازي الذي تطلب ثقافة أو نتاجا روحيا يعبر عن قواه البشرية والمادية (الإنتاجية) وما الاخفاقات في وصول الرومانسية إلى السلطة مباشرة بعد انتصارها إلا صورة طبق الأصل عن اخفاقات البرجوازية عقب الثورة في امتلاك السلطة نظرا للقوة الدفاعية للكلاسيكية (رمز الملكية والكنيسة ونتاج النظام الإقطاعي الروحي).

إن هذا الطابع الديالكتيكي للرومانسية في كونها ردة فعل على واقع ما بعد الثورة البرجوازية، وفي كونها وليدة فكر أبناء هذه المرحلة التاريخية الفرنسية، يستدعي قراءتها ضمن واقع تناقضاتها كوجود وكنظرية جمالية جوبهت بقلاع الكلاسيكية المحصنة منذ قرون بغطاء الكنيسة ونظام الفكر الإقطاعي في القرون المتوسطة مما جعل طريقها مملوءا بالشوك، وخلق في صفوف اتباعها شعورا بالوحدة والاغتراب داخل الواقع. فانطلقوا للبحث عن مثلهم خارجه. حيث سجلت الثلاثينيات حالات السفر والرحلات والاغتراب إلى أصقاع عديدة نظرا لعدم إمكانية تثبيت موقع قدم في أرض الوطن. فكانت إيطاليا وأسبانيا وروسيا والشرق محط أنظارهم، وموقد إلهامهم. ويبدو للوهلة الأولى أن نزوح الرومانسيين إلى أوربا (أي الدول الأوربية المذكورة) أمرا معلوما نظرا للجذور الثقافية التاريخية الواحدة. أما بالنسبة للشرق فيرتبط الإحساس دائما بالاستعمار الفرنسي بشقيه العسكري والمعرفي الذي بدأ يركز أقدامه كشكل وجود بعد حملة الجزائر. وفي الواقع حققت حملة الجزائر-بوصفها التجربة الثانية للمؤسسة الإستشراقية الفرنسية في محاولة إخضاع الشرق والسيطرة عليه-نجاحا أو انتصارا عسكريا لفرنسا على الشرق (بعد فشل حملة بونابارت على مصر) وفتحت أمام الفرنسيين بوابة المغرب العربي حتى يومنا هذا. ولكن الانتصار العسكري في هذه المنطقة، كان انتصار «وجود» في المكان بالنسبة للرومانسيين في استشراقهم الفني بسبب استمرارية مقاومة الاحتلال الفرنسي من قبل الشعب الجزائري حتى عام 1847- 1848 (أي مرحلة أفول شمس الرومانسية كحركة فنية). ومن تيسر له من الفنانين الرومانسيين زيارة هذا الجزء من الشرق فإنما كان هذا بفضل الوجود الفرنسي «كسلطة» فيه. غير أن المبدعين من الرومانسيين أتوا إلى هذا الشرق محملين بتراث

معرفي إسلامي عام، حاولوا البحث عنه «مكانيا» هناك. كما أن الاحتكاك المباشر للمعرفة الإستشراقية الفرنسية التي حملها الفنانون، بالمغرب الغربي، ولدت منظومة من الصور الفنية والموضوعات هي في جوهرها حالة توليفية بين الواقع والمثال. فقد بحث الرومانسيون في هذا «الشرق» عن النموذج الفني والحياتي الذي ارتسم في مخيلتهم وإدراكهم عن «الرائع» و «الجميل» و «الرومانسي» نظريا وفنيا. وبخاصة أن الاستشراق الفرنسي ومدرسة دي ساسي بالذات أمدت الرومانسيين الفرنسيين بمداد معرفي واسع حول الإسلام فكرا وأدبا وفنا. وبالتالي استبقت المعرفة الشرقية، صورة الواقع الشرقي في ذهن الفنان الفرنسي ومخيلته فنرى نزوعه نحو الشرق «نقطة تلاقي الحضارات القديمة والعريقة» هو نزوع معرفي مرادف للإبداع والإلهام نظرا لاطلاعه على صوره الفنية عبر الآثار الثقافية، لا سيما وأن الاستشراق الفرنسي قد ركز في تخصصه على الشرق الإسلامي منذ قرون (كما رأينا سابقا). لذا لم تكن معرفة الفنان الفرنسي بالشرق تقل اتساعا وشمولية عن معرفة تاريخ فنون إيطاليا واليونان وأسبانيا «أرض الحضارات الفنية الأوربية» التي جذبت الرومانسيين الفرنسيين في الثلاثينيات أيضا. ويبدو أن جملة عوامل موضوعية جذبت الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي وهي التي دفعت الموتيف الشرقي نحو الصدارة بالمقارنة مع الموتيف الإيطالي واليوناني والأسباني.

فبالإضافة إلى عامل السيطرة والتغلغل العسكري والثقافي والاقتصادي لفرنسا في الجزائر ومصر ولبنان الذي سهل إمكانية السفر والانتقال والترحال للرومانسيين في هذه البلدان، هناك بواعث ذاتية معرفية دفعت بالفرنسي للبحث عن ذاته الجمالية والفنية خارج فرنسا وواقعها المتنوع بالتناقضات والأزمات وما نتج عنه من حالة التغريب والحنين للأمان الروحي. «La Nostalgie> في الوقت الذي كان فيه الشرق المتوسط-على الرغم من اتساع رقعة أراضيه (الممتدة من تركيا وحتى المغرب)-يحافظ على سلامة البني الروحية ووحدتها، أي ينعم بهارمونية المنظومة الأخلاقية الجمالية الإسلامية التي تتميز بالتداخل الديني والدنيوي، ويوحدها لغة واحدة (العربية لغة القرآن الكريم)، والقوانين الدينية والاجتماعية والحقوقية منذ القرن الثامن الميلادي وحتى بداية القرن التاسع عشر. فإن هذا الشرق

بقي بعيدا وغريبا عن عملية التناقض بين القيم الإنسانية-الأخلاقية والتطور الثقافي للحضارة البرجوازية الأوربية في بداية القرن التاسع عشر التي هزت كيان «الانتلجنسيا» الأوربية ودفعت بها إلى الانتشار خارج حدود أوربا «الزمانية» «والمكانية» لرأب الصدع الداخلي الزاحف على الروح والإبداع.

ولا مناص من الإشارة إلى عامل هام وجذاب أيضا ينعكس في خاصية شرقية-إسلامية بحتة، هي اندماج الفن والحياة لدى المسلمين، وفي دخول منظومة الفكر الفني الجمالي الإسلامي كل وسائل وأدوات الحياة اليومية حيث يزين فن النقش والرفش والتطعيم والترشيه والترصيع الهندسي والأرابسك صناعة الأواني والأنسجة والحلي والعمارة والكتابة «calligraphie>، وفن التصوير أي كل النتاج الروحي والمادي للمسلمين الذي ينعكس في نشاط حياتهم اليومية. لقد تضمن الإسلام في بنيته كنظام ديني-دنيوي متكامل، وفي حياة المسلم، البعد الديالكتيكي لتحرك الفن والحياة ولقاء أحدهما بالآخر في حركة تجاذب وتنابذ متبادلة. حيث بانت العقيدة الإسلامية على مدار قرون عبارة عن منظومة معقدة من الصلات المتعددة الجوانب والوثيقة العرى، الملتصقة بظروف الواقع التاريخي الملموسة، ومختلف عوامل حياة العصر الاجتماعية والسياسية والروحية. هذه الخاصية لقيت صدى في أحد المبادئ الأساسية للفكر الجهالي الرومانسي المتمثل في نظرية «التطابق» أو «التوافق» «Thiorie de correspondance> وسنرى لاحقا كيف عكسها الفنانون المستشرقون في لوحاتهم المستوحاة من واقع الشرق.

يتسم بأهمية كبيرة مبدأ التوليف بين الفنون «syntheses> من جهة، وبين الأنواع الفنية من جهة أخرى، وهو المبدأ الذي تميز به الفكر الجمالي والفني الرومانسي (كما أشرنا في الفصل السابق). وقد وجد أعلام الاستشراق الرومانسي في فنون الإنسان الشرقي وحياته وطبيعته أجوبة على أسئلتهم الاستقصائية الدائمة حول «الجميل» و «الرائع» و «المتكامل» و «الشمولي»، وكذلك إرضاء لنزوعهم نحو انسجام الإنسان مع واقعة، (عملية التوليف بين الديني والدنيوي) فضلا عن خاصية الوحدة الفنية المتكونة من تنويعات الإيقاع والتعبير عن الحياة والإنسان معا.

إن الفلسفة الإسلامية بشقيها الصوفي الحلولي القائل بأن الله والطبيعة

شيء واحد، وبأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا من مظاهر الذات الإلهية (وغالبا ما كان الرقص والموسيقى يشكلان عنصرا هاما في طقوس حياتهم وإيمانهم) وبخاصة شعر الجامي ورباعيات الخيام، وممثلي اتجاه فلسفة الطبيعة في الشعر الصوفي، ولاسيما مدرسة آسيا الوسطى التي خلدتها المنمنمات كصورة تشكيلية تعبر عن شكل النص الشعري ومضمونه والتي عرفها الفرنسيون واطلعوا عليها بفضل أعداد المخطوطات الإسلامية الهائلة التي كانت محفوظة في المكتبة الملكية واللوفر لاحقا، وقد اطلع عليها ديلاكروا وديكان واستنتجا العديد منها. إضافة إلي نظرية الكون في فلسفة الكندي وإخوان الصفاء القائلة «بوجود انسجام في كل شيء ويتراءى ذلك جليا في وحدة النظام الكوني الموحد والمتسق والمنسجم بشتى أجزائه التي تشكل وحدة قائمة على مبدأ واحد [(13)]» سواء في الأصوات أو بنية الكون وأرواح البشر»، وهي النظرية التي انطلقت من أسس هيلينية وإغريقية مميزة حيث «اليونانيون القدماء لم يصلوا إلى مسألة تجزئة الطبيعة لدى تحليلهم لها. فالطبيعة كانت ترى بوصفها وحدة متكاملة». وتنطلق هذه النظرية في جذورها من وجهة نظر الصلة الوثيقة بين الفلسفة والفن، وهي تتلاقى إلى حد كبير مع قوانين فيثاغورس وأفلوطين في ارتباط مفهوم الرائع بالحياة الإنسانية، والإنسان بالذات»[(14)]. أي ما يدور في فلك مفهوم «الهارمونية الشمولية (التي استمرت في فلسفة الطبيعة والفلسفة العقلانية لابن سينا والبيروني في شكل أكثر تجريدا) حيث يقوم كل جزء بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة. إن فكرة «الهارمونية الشمولية» التي تتضمن في جوهرها الوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط، حيث كل جوهر جزئي مهما بلغت ضآلة قيمته فهو يصب في مجرى الجمال العام للوجود. وميزت الفكر الفلسفي-الجمالي الإسلامي في القرون الوسطى في الشعر والموسيقى والعمارة وفن المنمنمات. كما تركت أثرها على أعلام النهضة الإيطالية عبر الترجمات وعبر أسبانيا، وهي في هذا الوجه التماثلي مع حضارات الإغريق القديمة وعصر النهضة إنما باتت قريبة ومفهومة من إدراك الفكر الرومانسي الجمالي المستند في جوهر بنيته التوليفية والشمولية إلى كل الحضارات التي سبقته وخصوصا عصر النهضة، والعصر الغوطي (أو العصر الذهبي بالنسبة للرومانسيين). ولاسيما وان السعي

نحو تحقيق أسلوب كسموبوليتي-شمولي قائم على هارمونية العناصر المتناقضة أو المتنوعة في وحدة كلية،-كان هدفا أساسيا للرومانسيين في خلق فن عالمي.

يعتبر بعض الباحثين أن ثقافة الشرق الأوسط للقرون الوسطى، قد حققت امتداد تطورها على يد «النهضة» الأوربية، وبخاصة فيما يتعلق «بأنسنة» التوجه العام للفكر العلمي والفلسفي (سواء في الفيزياء، والمنطق، والسياسة وعلم النفس، والموسيقى، والشعر، والتربية)، وفي تحرير الإنسان من الحدود الضيقة التي فرضها علماء الدين على ازدهار الأدب العلماني والفن الدنيوي، في خلق مناخ ملائم لتطوير الشخصية الإنسانية.

من أهم عوامل جذب الرومانسيين لتصوير الشرق، هو علاقة التناغم والاتساق بين الإنسان الشرقي والطبيعة. إن توحد الإنسان بالطبيعة في الشرق يشكل حالة الحلم التي يعاني منها الرومانسي الأوربي ابن المجتمع المتطور تقنيا وصناعيا والمفتقر لعلاقة تفاعل مع الطبيعة. لذلك نرى أن فن المنظر الطبيعي الشر قي قد استحوذ على اهتمام مجمل الرومانسيين الذين زاروا الشرق في بداية الثلاثينيات.

إن بنية العقيدة الرومانسية التي قامت في الثلاثينيات على حرية الإبداع، والفردية، والذاتية، قد ساعدت على ازدياد الاهتمام الواعي بالشرق الذي تضمن في جوهره ومظاهر بنيته وطبيعته الكثير مما تصبو إليه الرومانسية الأوربية ليس إلا. ويتمثل بالدرجة الأولى في الولع باللون وتثبيت نظرية الألوان المتغيرة وكذلك الميل إلى «التزينية» «decoratien> الذي كان يميز فن البلدان العربية، حيث يغلب المبدأ الروحي الإيقاعي والشاعرية الرفيعة للغة، ونمط التفكير الملحمي، وكذلك إحكام لغة الوصف التصويرية في الفنون (وخصوصا في فن المنمنمات حيث يسود المفهوم الفني للجاذبية اللونية والزينية، والشاعرية والذوق الفني والحياتي الرفيع). لهذا سنهتم في هذا الباب بدراسة إبداع الفنانين الذين قارنوا بين الصورة الفنية الإسلامية (لمعرفتهم بها نظريا) والواقع الاجتماعي والطبيعة الحية بحيث حل الشرق واقعا في لحمة أعمالهم وأثر تأثيم بم جذريا إيجابيا في تكون أسلوبهم الفني وتميزهم به في المدرسة الفرنسية. كما ساعد ولعهم وشغفهم بالشرق على تحويل الاستشراق إلى أحد الاتجاهات الفنية الرئيسية

للرومانسية. وبعبارة أخرى، تحول الاستشراق في إبداعهم الحد استشراق رومانسي حقيقي. وقد مضوا إلى الشرق على هدى الدعوة الشعرية التي أطلقها غوته عام 1819.

حين كتب يقول:

الخراب يعم الشمال، والغرب، والجنوب
هوت العروش، وسقطت الممالك
فامض إلى الشرق البعيد.
واستنشق الأنسام الطيبة.
إلى أصقاع الخمر والعشق والغناء
ولتبعث هناك حياة جديدة.

الكسندر غابرييل ديكان:

قام الكسندر ديكان في النصف الثاني من العشرينيات برحلات إلى إيطاليا، وسويسرا، وعام 1828 زار الشرق (تركيا بالذات) برفقة الفنان غارنيري في بعثة رسمية لتصوير الأماكن التي جرت فيها «موقعة نافارين»، وفقا لنظرية «الصبغة الملحمية» التي تمنح الحدث التاريخي واقعيته الشكلية. ونظرا لاختلاف وجهة النظر الفنية بين الفنانين، أنجز الفنان غارنيري لوحة «موقعة نافارين» بمفرده، بعد أن تركه ديكان مكملا رحلته في تركيا منفردا. إذ اكتشف فيها منبعا ثريا للإلهام، يتجاذبه كل ما فيها من مظاهر الطبيعة الساحرة والشمس الساطعة التي تولد تباينا حارا بين الضوء والظل، وجمال الناس في نشاطهم وحيويتهم ونمط حياتهم، وصراحتهم، وتعبير صور حياتهم وسلوكهم. وفي شكل أزيائهم الزاهية الألوان، وأناقة فن العمارة، وصخب «حياة الشارع» الفريدة في نوعها.. . وكان عامل اللون بالنسبة لديكان الفنان.. . الهم الأساسي والشاغل الأكبر والأثير لديه (إن متحف ديكان في باريس كان بمثابة مختبر لدراسة التنويعات التقنية والكيميائية في العجينة اللونية وجاذبيتها لذلك أطلق عليه معاصروه اسم «كيمائي فن التصوير») [15] حيث ركز انتباهه على مسألة توزيع الضوء والظل توزيعا غريبا ومتميزا. لهذا صور الطبيعة الخلابة بشتى صورها، البحر والجبل والسماء والغابات، والآفاق المترامية للسهول والهضاب والبشر المرتبطة

حياتهم بها، الذين مازالوا محافظين على جمال عادات الأزمان الغابرة، أي ما يتجاوب وفطرة ديكان الشاعرية، وبحثه عن عناصر الجمال في العالم المحيط. إثر عودته من الشرق، نشر ديكان كاتالوجا تضمن رسوماته وتخطيطاته التمهيدية التي أنجزها خلال رحلته، تركزت حول تصوير الأبعاد والمواضيع المأخوذة من الحياة اليومية الشرقية والعديد من صور الحيوانات الشرقية، ومظاهر العمارة، والأزياء التي تبرز السمات المحلية الشرقية. كما إن ديكان حول متحفه بعد هذه الرحلة إلى متحف شرقي يغص بالأدوات والأسلحة، والأنسجة، والتحف اليدوية الشرقية التي زينت لوحاته لاحقا. لعل ديكان أول فنان رومانسي فرنسي وقف عن كثب من إدراك وكشف ظواهر الحياة اليومية الشرقية الشعبية. وهو الفنان المتمرد بطبعه (اشتهر ديكان في بداياته الفنية كفنان للكاريكاتير السياسي والاجتماعي. إذ كان ينقد الواقع برسوم ساخرة ولاذعة أثارت سخط الأكاديمية عليه ووضعته في موقع المعارضة [16] على القيود الأكاديمية والرومانسية على حد السواء، وقد حاول جاهدا أن يدرك الظاهرة وكل ما حوله بنفسه. كما فعل حين قرر أن يتعلم فن التصوير بنفسه دون أن يتتلمذ على يد «الأساتذة الكبار» لذا بحث في الشرق عن موضوعات مغايرة للسائد في استشراق أترابه أو أعلام الفن للعصور الماضية لقد حدد الشرق طريقته الفنية الواعية بعلاقته بذاته»(7) وانطلق في رؤيته للشرق من أسلوب شخصيته الساخرة فرسم موضوعات ميلودرامية مفعمة بروح الدعاية والفكاهة في مزيج من العناصر الجدية والمرحة، الجميلة والدميمة، والمترعة بالشاعرية والحلم، وفي هذا المنحى يبرز استشراقه مغايرا لاستشراق العشرينيات المفرط في الدراماتيكية والتراجيدية والإغراق في الحماس فبدا استشراقه جذابا في طرافته. ودقة ملاحظته لبعض الظواهر الشرقية التي لم تخطر ببال أحد من سابقيه.

اندمجت في لوحات ديكان شأنه شأن غالبية الرومانسيين الرؤية الحالمة للشرق، بوصفه صقعا جميلا تغمره الشمس، فصور المآذن البيضاء التي تتألق أمام خلفية السماء اللازوردية، والبيوت ذات «الشناشيل» والشرفات التي تتدلى فوقها الدوالي وسعف النخيل، والجمال في القوافل التجارية، والأسواق المزدحمة الصاخبة بحركة البشر والقوميات، والمشاهد الفظيعة

لعمليات الإرهاب والإعدام العلنية بينما تتألق الشمس حارقة الجدران البيضاء والتربة الطباشيرية مولدة ظلالا حادة، مخترقة جدران البيوت، ملقية بأشعتها فوق صفحة الماء (الأنهار الينابيع، البحر، النوافير في الحدائق العامة) لمعانا يمنح اللون سحرا خاصا ودفئا.

تتضح أعمال ديكان بشاعرية الشرق، دون الغوص في عمق التفاصيل الاجتماعية والإيديولوجية و التاريخية، التي لم تشكل بارتباطاتها المعقدة أساسا لدى التعامل مع الشرق كموضوع. وربما كان ذلك هو السبب في أن الفنان لم يجد عسرا في خلق صلات إبداعية حية مع «الحياة الغريبة عنه فقد تعرف على البيئة والطبيعة الشرقية في تركيا ومن الداخل فورا، دون أن تضغط عليه التصورات الفلسفية أو العلمية أو النصوص الأدبية. لقد سجل الأحداث والظواهر التي وقعت فجأة أمام عينيه، دون اللجوء إلى نص نظري مسبق (كما فعل ديلاكروا في العشرينيات) ودون الاهتمام بتثبيت التفاصيل، وإنما الاكتفاء بالإشارات والإيماءات، والرموز مع تنوع في الجانب «التقني» لدى معالجة الموضوع وخصوصا من ناحية الأساليب اللونية (الاكواريل، الزيت، قلم ا لرصاص). نظر ديكان إلى الشرق بعين الروماني الحر في اختيار موضوع إبداعه، وليس بعين الحكام والسياسيين والمستشرقين المؤسسين. فانصب جل همه على ما هو قريب إلى روحه ومزاجه فصور حياة الشعب بروح فلكلورية رومانسية بحتة مفعمة بالشاعرية والعفوية وفي هذا يكمن الجانب الإبداعي والريادي لاستشراق ديكان. جامعا الرؤية الفردية-الشخصية البحتة وتثبيت الطابع التاريخي المحلي، ومنح الاستشراق روح الشعب، «الطبقة الثالثة»، مطورا بذلك ما بدأه فنانو القرن الثامن عشر (ميللنغ، كاراف وغيرهم) فضلا عن تطبيقه لنظرية أعلام التنوير بضرورة تصوير الصفات الشعبية في الفن، التي تبناها لاحقا الرومانسيون.

ومنذ صالون عام 1831، أثارت لوحات ديكان الشرقية الاهتمام البالغ في أوساط الفنانين والنقاد، فقيل فيها المديح ذاته الذي أصاب ما حققته لوحة ديلاكروا «الحرية فوق المتاريس» في صالون العام نفسه. أو لوحة «كروموبل» للفنان ديلروشى. لقد وجد المدافعون عن الرومانسية في لوحات ديكان اكتشافا لآفاق جديدة أمام فن التصوير الفرنسي بحيث ارتبطت

شهرته الفنية في كونه مهد الطريق نحو ولوج عالم مجهول لم يكن ميسرا دخوله في الماضي. والمقصود اكتشافه الشرق لونيا وفي الطبيعية «aplein air> وليس رسمه في المتحف على شكل توليفي كما حدث في اللوحة التاريخية للعشرينيات.

إلا أنه من الصعب تتبع ورصد شخصية ديكان الفنية في استشراقه ضمن تسلل تاريخي بحت بسبب فقدان العديد منها أو وجودها في مجموعات خاصة لذلك ارتأينا درس استشراقه في اللوحات المتوفرة لدينا ومن خلال إدراجها في الأنواع الفنية التي تطرق إليها الفنان في الثلاثينيات (صور الحياة والبيئة، البورتورية، المنظر الطبيعي.) عرض ديكان في صالون عام 1831 لوحته (الدورية الليلية أو ديدبان الليل: حاجي-باي في سميرنا) وهي عبارة عن تسجيل حدث من واقع الشرق اليومي ومن خلال نظرة عابرة ودقيقة في آن واحد يتجاذبها مضمون جدي إلا أنه طريف لغرابته في عين الفنان الأوربي. يتركز ثقل الفكر الأساسية في الجهة اليمنى من الجزء الأمامي لبناء اللوحة العضوي العام، اذ يبدو فيه حشد من العسس الليلي يقودهم حاجي-باي في دورية ليلية في أحد شوارع سميرنا الضيقة. يتقدم الموكب شخصان يهرولان، بينما يمتطي الباشا صهوة جواد صغير الحجم يعدو بسرعة درجات سلالم عريضة. فتبدو حركتهم بصورة متوازية وكأنها ملتصقة بسطح اللوحة (تشبه إلى حد كبير مبدأ التسطيح في فن المنمنمات) ويعدو خلفه أيضا بعض مرافقيه جاهدين تتبع سرعة جواده سيرا على الأقدام. بينما يظهر في وسط اللوحة أقواس وجدران الأبنية ورهط من أبناء المدينة المحتشدين في الميدان كما تظهر من خلف الموكب نساء جالسات في البيوت يطللن من خلف النوافذ ومن الشرفات، «كالطيور في الأقفاص بألوان زاهية وأزياء مذهبة»[18] طريقة تشكيل عالم اللوحة، ورسم الشخصيات في هيئة جانبية (بروفيل) بخطوط حادة، ميالة إلى تسطيح الأشكال وتصغيرها تذكرنا بالنحت البارز والمنمنمات الشرقية ذات الزخارف والأحجام الدقيقة والرفيعة. وقد سلط الضوء على موكب حاجي باى (أي الجز الأمامي) بينما أغرق الجزءان الوسطي والخلفي في عتمة تخترقها انعكاسات الضوء وظلاله على المجمعات أو الزوايا التي من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة بوصفها عنصرا من عناصرها الأساسية (حشود

الناس المتفرقة، الجدران الصماء المقفلة على الشارع بحيث تترك مساحة من الغموض والسحر الجذاب في عتمة الليل المختبئ في خفاياه ما يمكن أن يكون مادة للمفاجأة أو الغرابة للأوربي الرحالة). إن الفنان الكاريكاتوري الساخر، نفذ بجرأة وبثقة وسرعة متناهية في عمق ظاهرة العس الليلي في الشرق وشخصية الباشا المضحكة والطريفة سواء في تصوير شكلها المشوه بطريقة ساخرة (تحجيم النسب الهندسية لحجم الإنسان وضغطها بشكل مفرط تبدو فيه هزلية بالنسبة إلى حجم الإنسان الطبيعي)، والتركيز على مظهر الاعتداد بالنفس (كممثل للسلطة) حيث يبدو حاجي-باي على جواده بوصلة اتجاه الحركة التي تجذب مرافقيه مرغمة إياهم على السير مترجلين في نفس وتيرة سرعة عدو الجواد. ولم تفلت من اهتمام ديكان تفاصيل الأزياء والعمارة الشرقية الإسلامية التقليدية ونمط العمارة للبيوت المشيدة بالقرب من بعضها البعض يفصلها ما يشبه (الممرات ا التي تربط ما بين الأحياء بشوارع ضيقة تلفها جدران عالية مقفلة على الشارع إلا من بعض النوافذ، بينما النافذة الوحيدة للبيت هي صحن الدار المفتوح على السماء. إن لوحة «الدورية الليلية» التي رسمها ديكان بأسلوب ساخر ومميز هي لوحة تؤرخ مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية المبطنة بمفهوم أخلاقي جمالي تتكاثف دلالته في إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة شانها شان لوحة «التعذيب بالخطاطيف» 1837، مجموعة واليس لندن). لكن موضوع اللوحة المذكورة له بعده الدرامي المرتبط بفكرة «الجريمة والعقاب» التي عالجها كثير من الرومانسيين وعلاقة الفرد بالقانون، حيث يقوم الجنود بإلقاء رجلين شبه عاريين على خطاطيف حادة مثبتة في سور القلعة ذي الأبراج المدببة، الذي يسد. الأفق صور الفنان ديكان هذا الحدث الدموي الذي كان يجرى أمام أعين الشعب، ويبدو أن المقصود منه إرهاب العصا، وغرس الرعب في قلوبهم لإخضاعهم لسلطة الدولة المتجسدة في راية ترفرف فوق برج القلعة الرئيسي. من حيث تركيبة البناء العضوي العام فإن ديكان قد أخلى الجزء الأمامي تماما، ليركز محور الفكرة الرئيسية على الجزأين الوسطي والخلفي (مشهد تدلي الأجساد العارية من سطح السور) مما يمهد لعين المشاهد فرصة تدريجية لتتبع سياق الحدث عكس اللوحة السابقة التي كان الجزء الأمامي محورها. بينما شكل الجزءان الوسطي

والخلفي شاهدا جماليا-اجتماعيا. ولكن أسلوب ديكان الرصين والبليغ في إشاراته ورموزه «يجعل كل جزء من اللوحة يقوم بوظيفة محددة تصب في خدمة الفكرة الأساسية العامة ومجراها» [19]الطيور الجارحة المحلقة في السماء (رموز الشؤم والفجيعة)، قد تجمعت في هذا المكان في انتظار فرائسها، كوكبة الناس بمختلف الأعمار والفئات المجتمعة بحيوية وحركية بالغة التعبير أمام أسوار القلعة البيضاء الشاهقة والواقفة كسد بين الإنسان والحرية، بين الفرد ومصيره بين الأرض والسماء اللازوردية، والنخيل المتفرع الأوراق (رمز الشرق). إن هذه اللوحة أبرزت المهارة اللونية لديكان، والإحساس المرهف بالطبيعة، وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على «العجينة اللونية». فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء «الرقيقة» والزرقاء القاتمة، تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من الجاذبية اللونية، فضلا عن الزرقة-«الطازجة» التي تزين اللوحة يغلفها نور الشمس الشرقية الساطع. ويمكن وصف أسلوب «تركيب» اللوحة الذي اعتمده ديكان في اللوحتين المذكورتين سابقا بأنه أسلوب «السعي إلى إخضاع المكان للزمان» [20]وقد استخدم هذا الأسلوب في اللوحة التاريخية لأول مرة «غرو» في لوحته «معركة الناصرة» وأعقبه «جيريكو» في لوحته «سباق الخيل في ابسوم» حين يشكل اللون والتركيبة «موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل الفني»العناصر الأساسية التي ترسخ سياق سير حركة الزمن في اللوحة. وقد تعمل خطوط التركيب واتجاهاتها وشدة ميلها وإيقاعها على خفض سرعة حركة عين المشاهد، وتجعله يتجه بأنظاره مباشرة إلى محور الحركة الوهمي الذي يتمثل في «البرهة» المقتطعة من السياق العام للحدث (في لوحة «الدورية الليلية» يتركز في حركة جواد حاجي-باي، وفي «الإعدام بالخطاطيف» في حركة رمي الأجساد من فوق السور) أي محاولة تسجيل الحركة في لحظة تأججها. وهذا ما يمنح اللوحة حيوية جذابة بالأخص إذا كانت الألوان تستخدم لإبرازها (تناقض الألوان الدافئة التي سلط عليها الضوء فمنحها حيويتها في صورة حاجي-بأي مع الألوان القاتمة التي تميز الجزء الخلفي أو العمق، وكذلك تناقض الأجساد العارية بألوانها الدافئة الحمراء الفاتحة مع لون السور الأبيض، مما أبرز حيويتها أيضا). وفي هذه الخاصية المميزة لتوظيف اللون والضوء في منح اللوحة حيويتها، فإن

ديكان الرومانسي رمي إلى الأمانة في نقل الحدث، ومحاولة تصويره برومانسية جذابة منطلقة من حالة التفاعل مع الحدث، ومعايشته في لحظة حدوثه، ولحظة إعادة إنتاجه، مما يجعل عمق عملية التفاعل مع المشاهد ضرورة فنية.

وديكان ليس من الرسامين المبرزين في الرسم التخطيطي، لهذا فإن الخطوط في لوحاته سطحية وكأنها خطت على عجلة، وهو يكتفي بإيراد الحركة والهياكل الخارجية للأشكال بصورة عمومية. ويضفي اللون وتشابك البقع اللونية وكتلها على لوحاته طابعا ديناميكا -وبالذات-ألوان السطوح الكبيرة المغمورة بلون موضعي، المقترنة بالتدرج اللوني الذهبي-الأصفر، الذي تومض فيه بقع من اللون الأحمر-يخلق تيارا نابضا في اللوحة ويجسد الحجم، ويحدد طول الفترة الزمنية «المرادة» للمشاهدة و«شدة إشعاع» الفراغ أي البيئة الخارجية.

أما الفراغ الباطني غير العميق في لوحات ديكان فأنه يعجل بدوره إيقاع التعامل مع اللوحة، ويحول «الزمن الحقيقي» (أو «زمن الموضوع») إلى «الحاضر» وإلى «اللحظة الراهنة»[21]. ونتيجة لذلك يتم التجاوب المرهف الفوري مع الأحداث التي تصورها اللوحة. (لقد شاع استخدام هذه الطريقة على نطاق واسع في فن التصوير الرومانسي وخصوصا بعد ظهور لوحات ديلاكروا الإستشراقية المستوحاة من أشعار بايرون في العشرينيات من القرن الماضي).

لقد تحول ديكان في لوحاته من الليثوغرافيا والكاريكاتير إلى كشف العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، وبين الإنسان والبيئة المحيطة به. وتتسم بدلالة معينة لوحته «العسس الأتراك في شوارع سميرنا» (1834، شانتييه، متحف كونده)، التي جمع فيها ديكان جمع العناصر «الشرقية» الخالصة تقريبا في حدود تركيب بنائي فني واحد، يضم تصوير الحياة اليومية والطبيعة الجامدة والمنظر الطبيعي. (وهذا أمر يميز النزعة الإستشراقية في الفن لدى ديكان الذي غالبا لا يقتصر على نوع فني أو شكل فني واحد).

وتعتبر لوحة «العسس الأتراك في شوارع سميرنا» من الأعمال التي تتضمن عمليا جميع الوسائل التعبيرية للاستشراق الرومانسي. وحسب

منطق الرومانسية فالمهم بالنسبة للفنان هو ليس «التصوير» بل «التعبير» وعلاقة الإنسان مع الفراغ والتزيين الداخلي للبيوت ولوازم الحياة اليومية. ففي لوحات ديكان الشرقية يجري «التقارب» بين الفنون، إذ يسعى الفنان إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة المميزة لعالم الشرق (مع الحفاظ على خصائص كل بعد منها) في وحدة تامة متكاملة، والجمع (في إطار تركيبة واحدة) بين البورتريه والمنظر الطبيعي والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة. إن بنية تركيب هذه اللوحة هي مرآة حقيقية للتطابق بين نظرية التوليف الفني الرومانسية ومبدأ التوليف الذي قام عليه الفن الإسلامي وبخاصة فن المنمنمات. فضلا عن فكرة الهارمونية الشمولية في الفكر الجمالي الرومانسي والإسلامي، حيث وحدة بناء العمل الفني تستمد من تفاعل وظائف الأجزاء المكونة لها. وديكان يعتبر من أوائل الرومانسيين الذين رأوا ذاتهم الجمالية في عالم الشرق فهو قد صوره كما هو «كموضوع» للمعاينة يستجيب للمذهب الفني للذات المعاينة له. فأتت هذه اللوحة جامعة للنشاط الحيوي الشرقي الحياتي-المعرفي، وللنشاط الحيوي الرومانسي بمعنى النظرية الجمالية والمهارة التقنية. يتوزع بناء اللوحة على عدة أجزاء، حيث سهل الضوء الموجه بطريقة تناظرية، عملية تقاطعها. فالجزء الأمامي المضاء جزئيا تجاور مع الجزء الخاضع مباشرة للضوء الذي اصطدم بالجدار وانكسر على صفحته ليعود شاحبا جارا خلف مجراه ظلالا ساحرة. ويمتد سياق الحدث من الجهة اليمني للجزء الوسطى (أي عمق الجهة اليسرى) حيث يشكل المنظر الخارجي (أي الطبيعة) عمق اللوحة، ضمن ديكان لوحته مجموعة مكثفة من الرموز والدلالات التي تقدم عالم الشرق الأخلاقي والجمالي تداخل في البعض. ففي مقدمة الجزء الوسطى (عادة يترك ديكان مساحة الجزء الأمامي فارغة إلا من بعض الأشياء التي تلعب دورا رمزيا في الدلالة على الفكرة الأساسية) حيث المقهى الشرقي تبدو بعض الأدوات الحياتية اليومية (الآلة الموسيقية، النرجيلة، الموقد، البندقية، سرج الخيل) ملقاة على الأرض، بشكل استعراضي. وغالبا ما كان الفنانون الأوربيون يحبون رسم هذه الأدوات الشرقية في الجزء الأمامي بوصفها تعبيرا عن النشاط الحياتي-الجمالي في آن واحد. بينما احتل الجزء الوسطي شخصيات مختلفة النشاط والشكل (سمات وتفاصيل الوجوه، الأزياء،

العمامة) والموسيقي الجالس على الأرض منشغلا عما يحيط به بآلته الموسيقية، والرجلان الجالسان على مصطبة خشبية يمارسان لعبة ما في زاوية شبه مظلمة، بينما بدا الرجلان الواقفان أحدهما مقابل الأخر (وهما في هذا الوضع يبدوان كمعارضين للأزياء الشرقية في تنوع تفاصيلها) أما في الجهة اليسرى فيجلس بعض الرجال وامرأة منشغلين تماما عما يدور حولهم في المقهى أو في الشارع بينما يظهر في الزاوية (عمق الجهة اليسرى) منظر طبيعي: قافلة جمال، وبيوت طينية مغطاة بسعف النخيل، سطوح بعض القباب والمنارات، تلتهب جدرانها تحت وطأة شمس الظهيرة الحارقة مما يخلق تباينا في توزيع الضوء: بين المقهى الذي يخيم عليه الضوء المظلل: «clair-obscur> على طريقة رمبرانت، وخارج المقهى، أي المنظر الطبيعي الغارق بالضوء حتى ليبدو باهتا في معالمه التفصيلية. إن طريقة وضع المنظر الطبيعي في جانب اللوحة وليس في العمق هي طريقة مستحدثة أو طارئة على فن التصوير الأوربي وهي تقرب اللوحة الاستشراقية من فن المنمنمات حيث تتضافر في المنمنمة الواحدة منه صور الحياة أو البيئة في داخل العمارة وخارجها (أي في الهواء الطلق) في آن معا. فتتداخل صور الطبيعة بالنشاط الحياتي، وتكملان بعضهما البعض. كما إن منطق البناء الهندسي لتركيبة المنمنمة المختلف في جوهره عن مفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة (الطول والعرض والعمق) ساد لقرون في بنية الفكر الجمالي الشرقي الإسلامي ويبدو أن تعرف الفنانين الفرنسيين على هذا الفن أثر إلى حد كبير على تكون أسلوب تصويرهم للشرق (رغم أن ديكان حافظ على قواعد المنظور في منح عمق المنظر الطبيعي، غير أن تسلسل تطور الصورة الشرقية سار من الجهة اليمنى إلى اليسرى وليس من الجزء الأمامي إلى العمق). وقد يكون هذا البناء العضوي العام للوحة الاستشراقية المعقد التركيبة، ساعد الفنان على تصوير البيئة الشرقية القائمة على تعدد العناصر وتنوعها: هارمونية العالم الداخلي والخارجي وأثر الفنون على حياة الشرقي (الموسيقى، الأدوات اليدوية التزيينية الملقاة على الأرض والمعلقة على الجدران، الأزياء، التي يطغى عليها طابع الأسلوب التزييني المزخرف والأرابسك). كما أن الفنان ديكان حاول حصر منظومة ايقونغرافية من الرموز الدالة على الشرق أخلاقيا وجماليا (الإنسان وسلوكه اليومي،

مفهوم المقهى أو الخان كمكان يلجأ إليه الناس للاستراحة من قيظ الظهيرة، والجمال، النخيل، القبب والمنارات، الأزياء، الأدوات اليومية والتزيينية التي أشرنا إليها سابقا). وقد تحولت اللوحة بين يديه إلى مشهد استعراضي يتضمن كل ما هو شرقي تقليدي (ستريوتيب). فشخصياته الشرقية ليست «فاعلة» في سياق الحدث أو المشهد بقدر ما هي «استعراضية» تقوم بدور إبراز «الأنا» الشرقية كما لو أنها على خشبة المسرح الغريب في جماله وتمايز مسلماته الأخلاقية ونشاطه الحياتي. وهذا الأسلوب القائم على وحدة المتنوعات المكثفة في لوحة واحدة، تضم مظاهر عديدة من الحياة اليومية الشرقية، بفعل النزعة التوليفية، و«الشمولية»، المميزة للأفكار الجمالية-الفلسفية للرومانسيين، دفع العديد من الباحثين إلى اعتبار «إن الاستشراق موضوع فني رومانسي مستقل»[22]. يمكن اعتبار ديكان بحق أحد مؤسسي النزعة التوليفية والشمولية في الاستشراق (التي بدأها بوننغتون في العشرينيات). إذ كان يحاول باستمرار إدراك الأسس الشاملة للحياة الشرقية والتعبير عن سماتها المميزة الرئيسية في العمل الفني الواحد.

وقد تناول ديكان مظاهر عديدة من عالم الشرق لم تطرق من قبل، مثل موضوع تصوير أطفال الشرق. إن الرومانسية رسخت عبادة الطفل وعبادة الطفولة بالمعنى الأخلاقي-الجمالي في الفن الأوربي. فكان الرومانسيون يبحثون في عالم الطفولة، وألعابهم، وحركاتهم، ومظهرهم، عن معيار يقيسون به الإنسانية المثالية البريئة، «غير الفاسدة» أي التي لم يفسدها المجتمع بعد. ولم يكن تصوير الأطفال الشرقيين أمرا مألوفا في الفن الأوربي، لكن ديكان اهتم كثيرا-انطلاقا من رؤيته الرومانسية لخصائص الأطفال النفسية- بتصوير الأطفال الأتراك، وكان يسعى إلى إدراك كل حركة من حركات نفوسهم، وتصويرهم بكل ما يتميزون به من بساطة وبراءة، وسليقة في السلوك، فهو كرومانسي هارب من الحضارة الأوربية ليبحث عن نعيم روحه في الشرق الذي لم تفسده قوانين الحضارة الغربية بعد، إنما ركز على الأشياء المرتبطة ب «طفولة» الحضارة، وظواهرها البدائية، ومعالمها العفوية في التعبير، والفلكلور. لهذا السبب شده موتيف الأطفال في أكثر من لوحة على هدى ف. شليغل الذي يعتبر «الأطفال مصدرا لأصل الحياة

ومنابتها الأولى».[23]

ولعل أطرف لوحاته حول هذا الموضوع لوحة «الخروج من المدرسة» (1841، مجموعة والاس لندن) التي تتميز بالدينامية وخفة الحركة، ورشاقة الخطوط وعفوية الإشارات والإيماءات التي تنطق بها وجوه الأطفال وسلوكهم البريء وهي كعمل فني تعتبر من النفائس الفنية الحقيقية بين ما رسم من لوحات عن موضوع الأطفال، لكونها معدة إعدادا عفويا وبعيدة عن القوانين التشكيلية العقلانية، فتبدو وكأنها مقتطعة من عالم نقي متفائل، تشع منها جميع ألوان أمزجة الأطفال، بما في ذلك التمرد على الانضباط الصارم والميل إلى الحرية والمرح والاندفاع والحركة. والأطفال الخارجون من المدرسة يبتهجون بلا سبب ويرقصون بمرح وعليهم أزياؤهم الشرقية الزاهية الألوان. كما تميز هذا الموضوع بأكبر قدر من الألوان الدافئة المستخدمة في رسمها. وقد بلغ الفنان في هذه اللوحة آية الكمال في تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية بفضل تباين الضوء والظل وأشباه الظل، وليس بفضل استخدام الألوان الخالصة. ويعمد الفنان إلى إبراز بعض الأشخاص بوضعهم على تخوم الضوء والظل، ولكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل خفيفة بشكل تلاءم مع موضوع اللوحة. ولا يفرض الفنان على المشاهد الأحاسيس الدرامية بل المشاعر الصادقة والحيوية المضحكة التي تبلغ أحيانا حد الفكاهة. وفي هذا جانب آخر للشرق يختلف تماما عن الطابع التراجيدي أو الغريب الذي شاهدناه في «التعذيب بالخطاطيف» و«الدورية التركية». وهنا يبدو أمامنا الاستشراق الفني لديكان من جانب آخر.

وقد أنجز ديكان عددا من صور الأطفال ففي «مدرسة تركية» تصور مجموعة من الأطفال جالسين القرفصاء على الأرض بينما يجلس شيخ جليل على كرسي أمامهم ماذا عصاه الطويلة القادرة على الوصول إلى أبعد واحد فيهم. ولوحة «الأطفال الأتراك يلعبون بالسلحفاة» (1836، متحف كوندة، فرنسا) تجمع هذه اللوحة صور الحياة الشرقية، والمنظر الطبيعي، وفن العمارة في إطار واحد على طريقة ديكان المكثفة الدلالات. تنطق هذه اللوحة «بفطرة» الروح الشاعرية للحياة اليومية الشرقية، حيث تجمع الأطفال قرب نبع يقذفون الحجارة على السلحفاة، بينما تتدلى أوراق الدوالي فوق البناء المجاور حيث تسير النسوة ملتفات بعباءاتهن يحملن الجرار على

رءوسهن وأكتافهن، ويسرن بقامتهن الرشيقة وخلفهن منظر جبال الأناضول التي تلفحها شمس الشرق الدافئة. وكما في معظم لوحات ديكان فإن الضوء يلعب دورا هاما في ربط عناصر المشهد أو الحدث الشرقي الذي يدور في الهواء الطلق، مما يمنح تركيبة اللوحة، شفافية ورشاقة واضحة. فكثافة ضوء الشمس تمنح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذوب وتخف حدتها في هارمونية كلية للمقام اللوني الطاغي على مناخ اللوحة. ففي لوحة «أطفال أتراك قرب النافورة»، 1846، متحف كوندة، فرنسا ا نرى أن الضوء سقط مباشرة على الجدران بمرونة، ليطرح أشعته لاحقا على المكان ككل، وفي هذا تكمن طريقة توزيع الضوء والظل التي يتبعها ديكان في مجمل لوحاته الشرقية، حيث لا يوجد مصدر مباشر وقوي للضوء-أي ضوء الشمس. فالضوء نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر في الفضاء، ويبدو وكأنه جوهر المادة المستقل بذاته، والذي بفضله يلتحم الإنسان بالطبيعة والعمارة. إن ديكان الفنان الهارب إلى أحضان الطبيعة، المتمرد على المجتمع وقوانينه والرافض للخضوع أمام متطلبات الحضارة، حاول في ل«شرقياته» على مختلف تنوع مدلولاتها أن يؤكد لحمة الإنسان بالطبيعة، وذوبانه في أحضانها «كابن للطبيعة» (وفق نظرية روسو). لذلك نراه قد ادخل الإنسان وسلوكه ونمط نشاطه اليومي في نوع المنظر الطبيعي، كما ادخل المنظر الطبيعي في شتى صور الحياة والبيئة، أولا بسبب توقه الذاتي للعودة إلى الطبيعة وثانيا بسبب ارتباط الإنسان الشرقي بالطبيعة، في علاقة تفاعل محافظة على قيمه الأخلاقية-الجمالية للقرون الوسطى وجعلته متماسكا ومنسجما مع نفسه أمام الفنان الأوربي المثقل بأزمة الروح، واتساع الشرخ مع الطبيعة والمجتمع.

والجدير بالذكر أن ديكان لا يصور أبطاله في أي لوحة من لوحاته بصورة مثالية، بل نجده يؤكد خصائص سحنتهم، والشعور بالحرية العضوية والتماثل مع الطبيعة المحيطة. وتمارس الطبيعة دور «الشوكة الرنانة» التي يضبط بواسطتها الأساس الفني والإنشائي للوحات، ويعتبرها الفنان الفرنسي بمثابة البيئة التي يعيش فيها الإنسان بانسجام فالأشجار الوارفة الظلال والجبال والجدول الهادئ والحيوانات الغريبة تشكل جميعا عالما مأهولا ومألوفا. ومن الصعب فصل الإنسان الشرقي عن هذا العالم، ومن

الصعب إدراك أي منهما بمعزل عن الآخر. وتبدو أمام المشاهد الأوربي صورة العالم «الأبوي» القديم و(فوضى الغرائز البدائية الفطرية والشعور بالحرية واستعداد الإنسان لمد يد المساعدة إلى كل من يبدر عنه صوت استغاثة»[24]. ويعيش في هذه الطبيعة «وحش عزيز على القلب»-هو بطل روسو وبطل ديكان، الإنسان غير المنفصل عن جذوره الطبيعية ولهذا يعتبر بمثابة الحلم والمثل الأعلى بالنسبة إلى الفنان الرومانسي.

ولم تباع ريشة ديكان «صورة بروتريه-المنظر الطبيعي» للشرق. ففي لوحات المناظر الطبيعية لا تعطي للفن المعماري الفرصة لإظهار خصائصها المميزة، فتكتسب أشكالا معممة وكثيرا ما تبدو المباني متسترة تقريبا وراء أوراق الأشجار. ويملى الإنسان والماء والحجارة بوصفها الأبطال الرئيسيين للوحات ديكان، وعن حق، إن يكون لها طابع عام وشمولي. بيد أن لوحات ديكان تتسم أيضا بميسم ملحمي تاريخي لأنها تصور «الصبغة المحلية» (الراهنة والمعاصرة للفنان، أو التاريخية)، وتعكس خصائص الحيوانات المميزة لهذه الطبيعة بالذات (كالحمير والجمال والفيلة والأفاعي والصقور والطواويس، فهي موجودة جميعا في لوحات ديكان). وتبدو المناظر الطبيعية في لوحات ديكان «مأهولة» ولا يرسم الفنان عمليا لوحات مناظر طبيعية محضة، بل الطبيعة المرتبطة بالبشر. لذلك تحتوي لوحات المناظر الطبيعية لديه على ثلاثة خطوط، فيقف في الأول منها البشر ذوو الأزياء الشرقية، وتبدو في الثاني صور المباني الصغيرة، وفي الثالث تصور عناصر الطبيعة. وقد رسم ديكان بهذا الأسلوب لوحاته «الرعوية» في الثلاثينيات من القرن الماضي، ومنها لوحة «منظر طبيعي في تركيا» (يبدو في هذه اللوحة أشخاص يستجمون على ضفة غدير، 1833، متحف كونديه، شانتييه)، ولوحة «منظر طبيعي في سورية» ولوحة «كوخ على ضفة النهر» (لا يعرف مكان وجودها) ولوحة «الصحراء الهندية» (مكان وجودها مجهول). ومن المواضيع الأثيرة لدى ديكان تصوير الماء الذي يتيح للفنان الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان الزاهية الساحرة. ويتمتع الفنان بحس مرهف لإيقاع الطبيعة في الشرق وحياة الناس الشرقيين. ويتميز هذا الإيقاع بالتناغم والسكون، ولا نجد فيه صدى تقريبا «للحظة الخاطفة» أو «للاقتضاب العابر». وتبدو المناظر الطبيعية في لوحات ديكان وكأنها نسخة طبق الأصل للحياة الشرقية في

ذلك العهد حيث يكتسب كل جزء وكل شيء في البيئة المحيطة طابعا رمزيا يشدد الصبغة المحلية.

إن المنظر الطبيعي الشرقي في أعمال ديكان هو منظر ذو دلالة على عقيدة «تصور» «<conception وليس منظرا «تمثيليا» يحاكي طبيعة الشرق محاكاة تصويرية وحسب، بل مفهوم المنظر الطبيعي لديه يحصر توليف مناظر الطبيعة المميزة للشرق ككل. وهو كفنان «يثبت» في عملية إعادة خلق الطبيعة الخصائص-الصور، البنية، الألوان-المحددة مسبقا في عقيدته أو مفهومه للطبيعة. ففي أعماله رفض ونقض لنسخ الطبيعة في المنظر الطبيعي[25].

وعناصر الطبيعة الواقعية تلتحم بعقيدته الرومانسية مكونة، منظرا طبيعيا مثاليا في شاعريته، فهو لا تقلقه واقعية المنظر الطبيعي الشرقي، بقدر ما تحدوه رغبة في خلق منظر طبيعي رومانسي، جذاب ومؤثر، ولا يقل شأنا عن المناظر الاحتفالية الضخمة في الأعمال الكلاسيكية (مناظر الطبيعة في لوحات بوسين، ك. لورين روبير، ج. فرنية وغيرهم). وهو كرومانسي حاول أن يمنح المنظر الطبيعي لونه المحلي أو طابعه المحلي، بإبراز، الطابع القومي للموتيف الطبيعي. وقد ركز على عناصر الطبيعة الشرقية البحتة (نوع الأشجار والنباتات والأزهار، الحيوانات، دور الشمس في خلق فضاء لوني حيوي، الإنسان بنشاطه اليومي الفلاحون، الرعاة، حاملات الجرار، الأطفال)، والزي الشرقي لشخوصه التي تزين الجزء الأمامي من المنظر الطبيعي دائما وهو بذلك يطمح إلى التقاط العلاقة الداخلية-النفسية والسلوكية بين الإنسان الشرقي والطبيعة. لذلك دخل المنظر الطبيعي في ترابط عضوي مع ظواهر البيئة والحياة اليومية.

وتعتبر لوحة ديكان «السوق التركية» (مكان وجودها مجهول، عرضت لأول مرة في عام 1859، ونشرت في كتاب (شارل كليمان «ديكان»)[26] من أنجح لوحات الفنان، إذ يتشابك فيها المنظر الطبيعي مع تصوير مشهد من مشاهد الحياة اليومية، وفيها اختصار لنشاط الإنسان الشرقي المادي والروحي فيظهر تجمع الناس منذ الفجر على مختلف قومياتهم ومهنهم تحت سماء زرقاء صافية في إحدى الساحات الواسعة التي تحيط بها البيوت والأزقة الضيقة، تتقاسم الوجوه حيوية الحوار. فالسوق الشرقية

في ذاتها متنفس المدينة الشرقية وشريانها النابض منذ قرون. فهي تقوم بأدوار عديدة كما أنها في ذاتها ظاهرة أساسية في حياة الشرقي، ولابد أن تستوقف الفنان الرومانسي نظرا لتنوع الأشكال والألوان والسمات والمهارات التي تشكل وحدة هارمونية عامة في كونها «الوسيط» لوظائف اقتصادية واجتماعية وثقافية. وكانت تعتبر قلب المدينة الشرقية و وأذن المسلم وصوته». كما كان يزدهر فيها «الشعر بقدراته ودوافعه الرومانسية».[27] ووجد الرومانسي الأوربي في السوق هذه، حيث يتشابك الصوت واللون في الصورة الشرقية الساحرة الزاهية الألوان والحلوة العبير والمنسجمة، تجسيدا «لنظرية التطابق». وكان لابد وان يثير اهتمام الرومانسي تعدد الصور وتعدد الأبعاد فيها، نظرا لكونه يجد في البحث عن الأصالة في «خصوصية» الشرق.

ولدى تفحص لوحات ديكان الاستشراقية لا يمكن أن نغفل ذكر لوحته «البورترية الشخصية بالزي الشرقي» (متحف الارميتاج بلينينغراد)، التي يرجع عهدها إلى مطلع أعوام الثلاثينيات، [28] وحسب قول بودلير «ثمة نظريتان للبورترية، إحداهما تاريخية والأخرى رومانسية، والأولى تعطي الأسبقية للنقل الدقيق والصارم والمسهب للهيئة العامة والشكل، مما لا يستثنى إضفاء المثالية على الصورة. إما الثانية، والتي يلتزم بها «اللونيون» (يدرج بودلير رسم ديكان ضمنهم-المؤلفة) فيتخلص مغزاه في أن الفنان يخلق من البورتريه اللوحة باعتبارها عملا شاعريا متكاملا يجمع بين الفراغ والشعر. ويتعين على الفنان أن يكون قادرا على خلق الجو الرومانسي الذي يكون بمثابة الخلفية لنموذجه.. . ومجال الخيال لدى الفنان هنا أرحب»[29].

ولوحة البورتريه الشخصية تجسد تعبير الفنان عن ذاته بشكل أكثر انفتاحا، وبأكثر الأنواع الفنية رومانسية، وتفضل، تصوير أوضاع معينة على غيرها، حين تتحد وتندمج «الناحية الشخصية مع الناحية الفردية، وتغدوان وجهين لعملة واحدة»[30]. وتكمن الفكرة الرئيسية للوحة البورترية الشخصية لديكان في تثبيت الطبيعة الإبداعية والحروب إلي ما وراء حدود بنية المجتمع الحديث، إلى عالم الشرق. لذلك فإن الفنان يصور نفسه جالسا أمام لوحة وبيده الريشة، وقد تزيا برداء شرقي طويل تزينه النقوش

العربية ويلبس طربوشا تركيا صغيرا.

إن القيم الشرقية قريبة إلى روح الفنان، ولهذا فهو يبحث في ذاته عن شيء يلتقي مع الثقافة الشرقية، ويسعى إلى إظهار نفسه أمام المشاهد كفنان استشراقي، والى الكشف عن «ا العالم المزدوج»لطبيعة الإنسان. فالزي الشرقي يمثل وسيلة، (هب أنها وهمية) للهروب من الواقع، بيد أنها من الأهمية بمكان لكونها تجسد الهروب إلى ما وراء حدود الحضارة البرجوازية. ولعل من أبلغ دلالات لوحة البورتريه هو أنها تظهر تطلعات الفنان الجمالية وتعلقه بالعالم الفني والروحي الشرقي. وليس من وليد الصدف أن الفنان الذي يرتدي الزي الشرقي يصبو لا إلى عرض هذه التطلعات أمام المشاهد فقط، بل وإلى إظهار نفسه في لحظة الإلهام الإبداعي، حيث يتجاوب هذا مع الزي الشرقي وينسجم معه. إن لوحة البورتريه الشخصية لديكان تلقى الضوء على التيار الإبداعي لفنان الاستشراق، وعلى خصوصية الفن الرومانسي، بعد أن أصبح الاستشراق أحد تيارات الفن الفرنسي الرئيسية في أعوام الثلاثينيات.

ويجذب اهتمام المشاهد قبل كل شيء وضع الشخص المرسوم وسط فراغ اللوحة إلى الزخارف العربية المعقدة التي تحلي زيه، ومن ثم إلى وجه الفنان. وقد رسمت ملامح الوجه بشكل تقريبي لكنه دقيق جدا أما الضوء فيتساقط على الوجه من الجهة اليسرى مخلفا القسم الأيمن منه في الظل. ومعلوم أنه ليس هناك من مصدر يرى للضوء كما في جميع لوحات ديكان التي تصور الحياة اليومية والمناظر الطبيعية، فيتراءى كما لو أن الضوء موجود في كل مكان وغير موجود أبدا، فهو ينبثق من «العدم»، ويتساقط على القسم العلوي من الوجه ويتلاشى شيئا فشيئا في الرسم. وبفضل مثل هذا التوزيع للحزم الضوئية يكتسب الوجه تعبيرا انفعاليا خاصا وديناميا. وتثير اللوحة إحساسا بنبض الدفق الإبداعي الذي تزيده قوة البقع والظلال. إن الطابع الانفعالي الخاص لبنية اللوحة الفنية تجعل لوحة البورتريه الشخصية لديكان بمثابة اعتراف ذاتي مفعم بمشاعر إنسان يسعى نحو بلوغ عالم آخر والكشف الكامل عن مكانته في الفن. وفي الوقت ذاته تعبر عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التي يحملها الفنان الإستشراقي، ممثل العالم الشرقي والعالم الغربي. ولمعرفة أهمية استشراق ديكان بوصفه

استشراقا إبداعيا لابد وان نقارن لوحته «البورتريه الشخصية» التي تمثل نقيض لوحة «البورتريه الشخصية» لهوراس فيرنيه /، والتي رسمت في الوقت نفسه تقريبا، وأظهر ڤيرنيه فيها نفسه أيضا بالزي الشرقي. لكن إذا كان ديكان يخلق «جوا رومانسيا» داخل لوحته فان هوراس فيرنيه يهتم باختيار وإيجاد أوضاع فعالة، واستعراضية أكثر «من خلال تفاصيل لا ناطقة» إن هذا الرسام الفرنسي، يحاول أن يكون قديسا ومقدسا في فرنسا بل وحتى خارجها»[31].

وكل مكونات لوحة «البروتريه الشخصية» المؤلفة من سجاجيد وأسلحة مزخرفة شرقية وسيف شرقي موضوع إلى جانب، وطريقة مزج الألوان، وشكل الزي (ليس هفهافا واسعا، بل دقيق وصارم مثل الزي العسكري)، والطبل العسكري الموضوع إلى جانب المدفأة تلمح إلى كون فيرنيه رجلا عسكريا أكثر من كونه رساما عسكريا ترتبط مآثره وبطولاته بالانتصارات الاستعمارية التي تحققت في الشرق. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن لوحة «البورتريه الشخصية» لهوراس فيرنيه قد رسمت بعد الحملة الاستعمارية للقوات الفرنسية في الجزائر فإن دوافع هذه اللوحة تغدو واضحة. فموقف الرسام والأسلوب المتكلف الأداء يدلان على السعي إلى «مغازلة» المشاهد وعدم صدق الفنان مع نفسه. وكتب هنري هين عن فيرينيه ساخرا: «إن هذا الفنان يرسم جميع اللوحات الدينية ولوحات المعارك والحياة البرجوازية والحيوانات والمناظر الطبيعية والبورتريهات وكل ما يطلب منه، وهو واقف، مثله مثل عامل صف الأحرف في المطبعة»[32].

وتقودنا دراسة فن ديكان إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات. فأولا، يجب القول بتحفظ أن لوحاته الإستشراقية ليست متوفرة لدى الباحثين دائما لأن غالبيتها موجودة في المجموعات الخاصة. ففي فترة الثلاثينيات والأربعينيات أصبح ديكان الفنان المفضل لدى الجمهور الفرنسي وارتفعت أسعار لوحاته كثيرا، وظهر لديه هواة يقتنون أعماله فورا من مرسمه بعد إنجازها[33]. لكن ديكان، الذي عاني من آلام الريبة وخيبة الأمل لاحقا بسبب إخفاقه في رسم لوحة تاريخية كبيرة كمعاصريه من الفنانين (مثل انغر وديلاكروا وشاسيريو وهوراس فيرنيه) «بطلبية» تقدمها الدولة، باع مرسمه في باريس وغادرها إلى الأرياف، عمد قبيل سفره إلى إتلاف

جميع ملاحظاته ولوحاته التمهيدية وتخطيطاته ولوحاته الجاهزة، ومنها تلك التي لها علاقة برحلته إلى الشرق.

وبعد وفاة الرسام في عام 1860 انتقل قسم كبير من أعماله إلى أرملته، وقد لقيت مصرعها (أي اللوحات) لاحقا إبان أحداث «كومونة باريس» العاصفة لعام 1871. لهذا فإن الخاصية الرئيسية لديكان كفنان-استشراقي تقوم على لوحاته التي رسمها في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، وبذلك يبقى غير واضح تماما هل قام ديكان فعلا برحلة ثانية اعد الشرق في عام 1840.

إن الاستشراق الرومانسي لدى ديكان كان متحررا من النص النظري والأذى لكنه اكثر شاعرية وأقل استنساخا وأكثر تركيبا.

الشرق في إبداع ديلاكروا أعوام الثلاثينيات «رحلة المغرب والجزائر»

في شباط 1832 عبر أوجين ديلاكروا حدود فرنسا متوجها إلى المغرب في عداد البعثة الدبلوماسية التي أرسلها ملك فرنسا لويس فيليب لإحياء العلاقات الدبلوماسية مع سلطان المغرب، وإقناعه بعدم دعم المقاومة الجزائرية (بقيادة عبد القادر الجزائري)، واتخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنسي للجزائر. بالرغم من أن رحلة الفنان الرومانسي كانت ذات طابع رسمي وتقليدي [34](على غرار عادة البعثات الدبلوماسية الفرنسية إلى الشرق التي كانت تستصحب معها فنانين يسجلون وقائع اللقاءات والاحتفالات الرسمية ويخلدونها في لوحات، وقد بدأها عام 1611 الفنان سيمون فوييه الذي زار تركيا مع أول بعثة دبلوماسية فرنسية) [35]إلا أنها في واقع الحال لم تخدم الهدف الرسمي السياسي الفرنسي بقدر ما أفادت ديلاكروا الفنان والمبدع. فلا توجد في رسائل الفنان ويومياته ورسومه التخطيطية أية تقييمات سياسية واجتماعية مؤيدة للتوسع الاستعماري الفرنسي في الشرق، أو سيئة في مضمونها وشكلها لعالم الشرق وحضارته وشعبه الإسلامي. إن غياب هذه المعطيات في أوج السياسية الاستعمارية الفرنسية يدل بذاته على نبل غاية الفنان في الشرق ونزوعه لتصويره إبداعيا.

عمليا نجد في الشواهد-الأدبية والفنية-التي تركها ديلاكروا عن رحلته

هذه، أن الفنان قد حصر اهتمامه في الرحلة، بما هو قريب إلى نفسه شخصيا. ويكفي أن نعيد إلى الأذهان أن اللوحة الوحيدة التي أنجزها الفنان عن هذه البعثة الرسمية هي لوحة «عبد الرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره في مكناس محاطا بقادته العسكريين والحرس» عرضت في الصالون الرسمي لعام 1845 (محفوظة الآن في متحف مدينة تولوز الفرنسية) وهي تصور الشخصية الشرقية السياسية، دون أن تصور أي موقف سياسي منها (ولنا وقفة مفصلة في الجزء التالي مع هذه اللوحة)، وبما أن المغرب (وبلدان شمال أفريقيا ككل) كانت مغلقة تقريبا أمام تغلغل النفوذ السياسي والثقافي، الذي انحصر منذ القرن السادس عشر في ولايات الدولة العثمانية لشرق المتوسط: تركيا، مصر، جبل لبنان، وسوريا وفلسطين. لذا كان من المتعذر على أي فنان غربي أن تطأ أقدامه المغرب العربي بطريق غير دبلوماسي أو بمهمة غير رسمية. وقد أتت دعوة الكونت دي مورناي (بناء على نصيحة صديقته الفنانة المسرحية م. مارس)[36] لديلاكروا بمرافقته أثناء رئاسته البعثة الدبلوماسية للمغرب، بمثابة هبة من عليه الدهر بها نظرا لانعدام حال الفنان المادية وعدم مقدرته على زيارة روما على نفقته الخاصة فجاءت هذه الرحلة لتحقق حلمه المنشود- الحلم الرومانسي برؤية الشرق-وبزيارة بلد لم يزره قبله فنان فرنسي، ومازال يحتفظ بطابعه «الشرقي-الإسلامي» كما كان في العصور الوسطى. ولا سيما أن «موضة» السفر إلى الشرق باتت سمة مميزة للعصر الرومانسي- بين الأدباء والفنانين على حد السواء-ففي عامي 1826- 1827 زار الشرق شامارتان، كما زاره عام 1828 ديكان، ومونفور، ودوزا، وعام 1832 قام ماريلا بزيارة مصر وسوريا ولبنان وكذلك لامارتين وكاميل روجييه وغيرهم، فمن الطبيعي ألا يفوت الفنان ديلاكروا فرصة العمر بزيارة البلاد التي تشكل حضارتها جزءا من حضارة الشرق الإسلامي، التي عرفها وصورها عن كثب في الأعوام الماضية أي العشرينيات وارتبط اسمه بموضوعاتها. أشرنا آنفا إلى أن سياسة فرنسا الاستعمارية في الشرق قد حفزت الانتشار الرومانسي في الشرق. فالرومانسية بطبيعتها التكوينية كاتجاه لم تشكل وحدة متجانسة من الناحية الفنية والسياسية، وكان فيها «المعارض» والمؤيد» للسياسة الاستعمارية. وفيما يتعلق بغزو الجزائر فإن الرومانسيين و

«الانتلجنتسيا» الفرنسية قد انقسموا إلى معسكرين. فعارض ممثلو الاتجاه التقدمي مطامع فرنسا الاستعمارية على صفحات مجلة «ديبا» «Debats> معتبرين أن حملة الجزائر «هي أزمة للنظام الفرنسي ووصمة عار على جبينه وجبين الأمة الأوربية جمعاء وأعلنوا أن فرنسا فقدت عقلها بتوجهها إلى أفريقيا»[37]. أما المعسكر المقابل فقد دعوا بدورهم إلى إعلاء مكانة الأمة الفرنسية، بتخليد صور المعارك والحروب التي خاضها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري. وبالتالي فان «فتح أبواب» الشرق أمام الفرنسيين كان بالنسبة للفريق المبدع من الرومانسيين وسيلة رائعة للخلاص من أزمات الواقع البرجوازي المعاصر السياسية والروحية، ومصدرا لموضوعات وأفكار جديدة، أما بالنسبة للفريق «الاتباعي» فقد أعطاهم الشرق فرصة للبروز، وركب الموجة السياسية من أجل كسب المال والمراكز عبر تسجيل مآثر الجيش الفرنسي «الدموية» و المناهضة في شكلها ومضمونها لغاية الفن ومفهومه حيث بات هوراس فرنيه، وشارليه، ورافيية، ويزابي، وليسور وعشرات الفنانين الرومانسيين «الصغار» مصورين للغزو الفرنسي للجزائر ومؤرخين له. وتشير رسائل ومذكرات ديلاكروا إلى أن البواعث الأساسية التي حدته لزيارة الشرق هي فرصة الخروج من الأزمتين السياسية والروحية اللتين استفحلتا في فرنسا بعد فشل ثورة 1830، فالشرق كان يعني له أولا وآخر موئل «الحضارات الفنية القديمة» «البيتروسك»، الروعة، الشاعرية، «الطبيعة العذراء»، الإنسان الحقيقي ببساطته في التعبير عن مشاعره، الأخلاق النبيلة والحكمة والعبر التي تميز سلوكه، العمارة المتناسقة، نمط الحياة الرعوية-الإقطاعية، «الجمال» الطبيعي «الجديد»، «الحيوي» وإرضاء فضوله اللوني، علاقة الشمس بالمتغيرات اللونية للأشياء (نظرية الانعكاس اللونية) التي شكلت المنطلق للانطباعية لاحقا بفضل ديلاكروا ونتائج رحلة المغرب على إبداعه اللوني نظرية وتطبيقا): فكتب إلى صديقه «بيريه» من طنجة واصفا سعادته بتحقيق حلمه-الذهبي، في أن يرى بأم عينيه ويصور مظاهر غرابة هذا الشعب وحيوية روحه وحياته التي حاول «روبنس وغرو» تثبيتها في لوحاتهم الشرقية قائلا «إن هذه الأماكن خلقت للفن فقط، تعال إلى هذه المناطق «البربرية» تشعر بطبيعة الأشياء، وأثر الشمس في الكائنات التي تخترقها وتشعل فيها الحياة بتألق

مذهل. إن مزاعم الاقتصاديين والسان سيمونين التي تتشدق باسم حقوق الإنسان والمساواة أمام القانون، تتجاهل جزالة الجمال الذي يملكونه، فأبطال دافيد يبدون شخصيات بائسة أمام الألوان السمراء المائلة إلى الحمرة بسبب لون الشمس، وتلك الأزياء البيضاء القديمة التي يرتدونها تذهلني.. . إن لهذا الشعب ولهذه البلاد سمات جمالية لم تعرف الأزمنة القديمة (اليونانية والرومانية) جمالا أفضل منها. فالكل هنا يسير في حلة بيضاء، كأعضاء مجلس الشيوخ الروماني ودعاة ألوهية الكون اليونانيين.. . [38]وانك لتجد نفسك في روما أو أثينا.. . تخيل يا صديقي.. . الرومان واليونان أمام بابي-إنني أضحك كثيرا كلما تذكرت «يونانيين» دافيد الذين خلقتهم ريشته. فالمرمر أقرب إليهم من الواقع، ومعاصرونا من الفنانين لم يروا من الفن القديم إلا «هيروغليفيتيه» (أي غموضه الصوري). فإذا أرادت مدرسة فن التصوير المعاصرة أن تشق طريقها، فيجب على الفنانين الشباب ألا يستلهموا ربات الهام عائلات بريام واتريا، وإنما يجب إرسالهم على متن أقرب سفينة متجهة إلى هنا ليتعلموا الأصول الكلاسيكية الحقيقية للرومانسية، فروما هنا وليست في روما نفسها». [39] لقد أمضى ديلاكروا في المغرب مدة ستة أشهر، كانت بالنسبة له إعادة اكتشاف جديد لماهية الفن والحضارة ومفهوم الجمال والكلاسيكية والأصالة الجمالية التي جذبته في أرض المغرب، وقد أدرك إبان زيارته أن الطابع القديم بالذات للحضارة إنما احتفظ به في الشرق وليس في أوربا. وخلق فن جديد يجب أن ينطلق من استيعاب موضوعي لتراث الماضي وفهمه من داخل بناه الطبيعية والروحية، وليس من الاكتفاء بعملية النسخ المبهم التي مارسها الفنانون الفرنسيون أثناء دراستهم الأكاديمية في روما (وهنا الإشارة بالطبع إلى مدرسة دافيد ودور الأكاديمية الفرنسية في روما التي يقصدها الفنانون الشباب للدراسة والتحصيل الفني). وفي هذه الرسائل نرى أن ديلاكروا يحاول معالجة أزمة الفن الفرنسي بداية القرن التاسع عشر انطلاقا من مسألة العلاقة بالتقليد والحداثة، وأهمية التجديد انطلاقا من رؤية شعورية حية للتراث والواقع والطبيعة والإنسان أي الجمع بين نظرية «تحديث» الفن والتاريخ. فحين أقام ديلاكروا في طنجة سعي إلى استغلال كل دقيقة من الوقت، وعدم تفويت أي فرصة، لرسم كل ما يقع تحت نظره، أو تلمحه

عيناه. كان بوده أن يمتلك «عشرين يدا وأن يمتد اليوم إلى ثماني وأربعين ساعة»[40] بغية أن يحقق رسم ما يجب أن يرسم. فكتب في رسالة لأحد أصدقائه من طنجه يقول: «أنا الآن مثل ذلك الإنسان الذي راودته الأحلام طويلا وفي نهاية المطاف تحقق كل ما كان يحلم به»[41]. لذلك نراه محاولا استغلال كل ظاهرة لتصويرها، فينهمك طوال يومه في رسم تخطيطات لأفراد من مختلف الأنماط: رجالا، نساج، شيوخا، أطفالا، الحرس، الفرسان، الخدم، الباعة، الفلاحين، الموسيقيين، الضحاكين والباشوات، وجوه مختلفة، ووقفات مختلفة، وأزياء وإيماءات وحركات متنوعة، مع نفاذ حاد في البنية النفسية لكل فرد، حيث بدت جلية للعيان الحدة في التعبير، الخصوصية الشخصية لكل واحد منهم. فكل تخطيطاته بلا استثناء تتسم وجوهها بجمال شرقي خاص، تبدو وكأنها منحوتة نحتا دقيقا، بحيث تبرز تفاصيلها الجميلة بشكل جذاب وملفت للانتباه.

ولم يكتف ديلاكروا بالرسوم التخطيطية والمائية. فعمد إلى إرفاق لوحاته التمهيدية بوصف تفصيلي لكل موديل. كما يصف سمات كل قومية: كاليهود والعرب والبربر (وحتى أنه يميز بين مسلمي المغرب وتركيا وحوض البحر الأبيض المتوسط). ويحاول استكناه فحوى قوانين الإسلام وأنظمته والتوغل (أو محاولة القيام بذلك) في الركائز الأخلاقية الشرقية بتدوين المعلومات عن التقاليد والعادات والشعائر كالخطوبة والزفاف والجنازة ومراسيم التخرج من المدرسة. كما يركز الفنان الانتباه على آداب السلوك المنزلية: كرم الضيافة ودور المرأة ومكانتها، وحاجات حياة الإنسان الشرقي وبساطتها ويهتم الفنان بكل شيء: بالشارع والسوق والمراسيم الرسمية والأعياد الدينية وملابس رجال الدين. ويتراءى لديلاكروا (وهذا ما حدث في الواقع) أن حضارة-لم تتغير على مدى القرون-قد تكشفت أمام عينيه وأمام عيني الإنسان الأوربي. فأشار الفنان إلى «إن هذا الشعب قد حافظ على مظهره القديم. إنها الحياة في الشوارع، والبيوت المسدودة النوافذ والأبواب بحرص و النساء المخفيات.. . إن العادات والتقاليد القديمة تحدد كل شيء»[42].

وحين كان ديلاكروا يراقب حياة الشعب وعاداته وجمالياته ارتكز دوما على معارفه وتصوراته هو نفسه عن ذلك. ولدى مقارنة نموذج الحياة الأوربي (الفرنسي) والموديل الأخلاقي-الجمالي يعطي الأفضلية للشرق

بإنكاره الذات «الانا». ولا يرى ديلاكروا إلى حين التناقضات الشديدة في حياة المجتمع الشرقي، ويكسبه تلك السمات التي يود أن يراها فيه، فيخلق واقعا يسبغ عليه مسبقا كل معرفته النظرية عنه، ويراه جميلا ورائعا في كل تفاصيله لأن الشرق ارتبط في ذهنه «بالجميل» و «والرائع» و«الفني».

إن الشرق بالنسبة إلى ديلاكروا هو بمثابة «أرض الميعاد» الخالية من نزاعات وهزات أوربا في القرن التاسع عشر، وعالم «الأحلام» الذي يندمج مع عالم الواقع. ويسعى الفنان عن طريق «التجاوب في المشاعر» إلى التوغل في جوهر الحضارة الشرقية، وماضيها ومستقبلها، وأدى الطموح إلى تكريس الإيجابي والمثالي إلى دفع الرسام إلى البحث عن التناسق الروحي في الشرق. إن رحلة المغرب ساعدت ديلاكروا على تطويره لنظرية اللون. فقد هيأ له الشرق فرصة واقعية لمراقبة الصلة بين الضوء واللون، والتغييرات اللونية التي تتولد من انعكاس نور الشمس الشديد على الأشياء. وهناك بالذات اكتشف لنفسه ماهية الألوان المائلة للأخضر والبنفسجي وتدرجاتها فكتب يقول: «اكتشفت قانون اللون الأخضر بالنسبة للانعكاس وحافة الظل أو الظل الذي يسقط على الأقمشة البيضاء (المقصود البرانص المغربية البيضاء). إن هذه الظلال تميل إلى اللون البنفسجي بجلاء، أما الانعكاسات فتميل إلى اللون الأخضر»[43]. ولا يجوز طبعا إنكار أن المنظومة اللونية التي استحدثها ديلاكروا كانت تقوم أساسا على النظرية العلمية للألوان المتغيرة حسب موقعها من الضوء (رائد هذه النظرية ليوناردو دي فنشي، وقد طورها فنانو المنظر الطبيعي الإنكليز كونستبل بشكل رئيسي وتيرنر لاحقا). غير أن الشرق وشمس المتوسط الحادة أتاحت للفنان الفرصة لالتقاط التدرجات والمقامات اللونية التي تشكل جوهر المادة حسب موقعها من النور فكتب يقول عن ذلك «إن كل شيء في الطبيعة عبارة عن انعكاس. وكلما أفكر في اللون أكثر، أقتنع أكثر فأكثر بأن شبه الظل الملون بالانعكاسات يمثل المبدأ الذي يجب أن يسود[44]» ويصف الفنان على صفحات «يومياته» كل شيء وقعت عليه عيناه إبان تجواله في أرض المغرب، انطلاقا من موقع الضوء الساقط عليها ومدى حدته وتفاعله مع المادة ويتولد انطباع بأن هذا الشيء أو ذاك ليس هاما بذاته وأن ما يعنيه (أي للفنان) بصورة أساسية، مدى انسجامه أو تضاده مع ما يحيط به فدون في مذكراته يقول «الأشخاص

الذين يقع عليهم ضوء الشمس الطالعة من الجانب، تبرز ألوان ملابسهم البيضاء بشكل ساطع أمام خلفية الجبال والسماء الزرقاء». [45]وهنا لابد لنا من الإشارة إلى أن رؤية ديلاكروا اللونية مرتبطة إلى حد كبير بنظرية إعلام التنوير الفرنسيين حول اثر «المناخ» على طباع الإنسان وسلوكه. فنراه يحاول ربط صورة الإنسان الشرقي بدراسة الطبيعة والمجتمع وفي وحدة موضوعية متناسقة.

(وخصوصا نظرية المناخ التي ربطها مونتسكيو بالنتاج الروحي لشعوب الحضارات القديمة) وكأن كل شيء يؤكد ظاهرة أو مادة تؤخذ بالارتباط مع الوسط المحيط بها. وقد لاحظ الفنان «إن الظروف المختلفة قد أهلت لتنوع الأنماط في أعمال أهالي هذه البلدان. حتى وجه الإنسان يتغير فيها وفقا للمناخ فنظرية المناخ شكلت «الأداة» لإدراك المنظومة الأخلاقية-الجمالية للإسلام والشرق الإسلامي (لقد دخلت نظرية المناخ في عداد المنهج الفني الرومانسي وتأثر بها جيريكو في فرنسا قبل ديلاكروا في آرائه حول تاريخ الفن والنظرية الفنية) كما غدت معيارا في نظرية اللون. وسجل ديلاكروا في «يومياته» ولوحاته الفنية التأكيد على الصلة بين الخصائص المناخية للشرق الأوسط والمغرب العربي وبين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعة وغير ذلك (حتى أن ديلاكروا سجل ملاحظته حول الخصائص المحلية لمسلمي المغرب التي تختلف في نواح عديدة عن خصائص مسلمي تركيا)[46].

وفضلا عن مقارنته الدائمة-أثناء الحديث عن الخصائص الشرقية-بين واقع الشرق وواقع فرنسا، في معرض رصده لظواهر الطبيعة الشرقية، كان ديلاكروا يربط التفاعل المعقد بين الظلال والضوء باللون مهتما بتصوير المناظر والأشياء ووصفها في عملية تأثرها بضوء الصباح والمساء، وكيفية تبدل ماهيتها اللونية في أوقات النهار المختلفة، وكيفية توزعها في ساعات معينة من النهار قائلا «كنت أتنقل على صهوة جواد. أنها بلاد خلابة ! جبال زرقاء ساطعة، بنفسجية من جهة اليميني الصباح والمساء، بينما تبدو زرقاء عند الظهيرة، وثمة سجادة من الألوان المائلة إلى الاصفرار والبنفسجية، تفترش الطريق المؤدي إلى النهر... كنت أراقب الظلال التي تولدها هياكل المسافرين وأرجل الفرنسيان. فالظل يرتسم دائما كشبح من أسفل الردفين والساقين، ويبدو الخصر بدون أحزمة بينما تلمع «الابزيمات»

على الصدر ناصعة البياض كأنها بقع من نور»[47].

إن ديلاكروا الفنان كان يملك موهبة أدبية فذة تحول الصور المرئية إلى صور بلاغية مثقلة بالإيحاءات. فهو يرى المادة كمادة لونية وعلى أساسها يحدد علاقته بها فتراه يصف الظاهرة لونيا بقدر ما يعني له اللون جوهر الأشياء وماهيتها. ويقول في وصف إحدى الشخصيات المغربية: «التقينا برسول الإمبراطور، وهو من الموالي، كان صغير الحية، يرتدي برنسا أبيض جميلا، ويعتم بعمامة أنيقة، وينتعل خفين أصفرين. مهاميز جواده مذهبة، وحزامه وردي مطرز بالذهب، وحقيبة ذخيرته مزينة بالزخارف الكثيرة وعدة الفرس بنفسجية مطعمة بالذهبي»[48] فالصورة الكلامية تجدها عبارة عن لوحة فنية تمنح الجماد حياة ورونقا فلدي ديلاكروا لا توجد قطع أو مساحات ميتة (الطبيعة في رأيه تخلو من اللون الأسود، لذلك يجب ألا يصور في اللوحات)[49] وكل جسم يعطي بعلاقته المتضادة مع غيره انعكاسات لونية متبادلة «صور ديلاكروا الشرق باعتباره منطقة يسودها الصيف الدائم، خالية من الكآبة الخريفية (التي تميز مناخ البلدان الشمالية لأوربا) والألوان القاتمة أي من المظاهر التي تحول دون تآلف واللون واشتعاله الدائم في احتكاكه بنور الشمس. وقد حصر ديلاكروا اهتمامه إبان وجوده في المغرب بقدر أكبر في المواضيع الملموسة للطبيعة ونمط الحياة والسلوك الشرقي. بخلاف جل الفنانين الرومانسيين الذين كانوا يميلون إلى تصوير الكوارث الطبيعية وتقلبات الطبيعة الهائلة (المدرسة الإنكليزية والألمانية في المنظر الطبيعي). وقد أشرنا آنفا إلى أن الشيء الأولى بالنسبة له هو «الخصوصية» مهما كان مظهرها، سواء أكان الإنسان، أم الطبيعة، أم الحيوان فكل ما استرعى انتباهه وسجله بالقلم والريشة، بدا متميزا وأصيلا بالنسبة له ومفعما بالصبغة المحلية: إضافة إلى الإنسان ومظهره وسماته الآنية وعاداته وتقاليده وطقوسه الدينية والدنيوية، الطبيعة وعناصرها الجبال، البحر، الوديان النمط المعماري للأبنية، الزخارف، الأرابسك، النباتات المحلية (الصبار بخاصة) أنواع الشجر (النخيل، الزيتون، البرتقال، التين) والحيوانات (الجمال، الخيل) وغالبا ما يشاهد لدى ديلاكروا وصف وتصوير الجياد والفرسان الشرقيين رمز الحيوية، والحماس، والاندفاع، ودفق الأحاسيس لدى الرومانسيين وقد جسدت الحياة وحركتها الدائمة المثل الأعلى للروح

الرومانسية الخاصة وعكست القوة الخارقة والغنى الروحي الذي يصعب إدراكه. وصور الجياد والفرسان الشرقية بدأت كرديف لإبداع ديلاكروا الرومانسي الشاب منذ «مذبحة هيوس» فيبدو في لوحاته في سجال عنيف، أو منتصبا على ساقيه أثناء المعارك والاشتباكات، وفي الصيد وفي المسيرات الاحتفالية، وجلب ديلاكروا معه من الشرق رسوما تخطيطية ومائية عديدة تصور الجياد، وقد جمعت في البوماته الثلاثة (يحفظ الآن واحد منها في متحف اللوفر وآخر في متحف شانتي) ومن أشهرها «الجياد العربية» و«السباق» و«معركة الجياد» والتي شكلت أساسا لعدد من لوحاته حول موضوع «الصيد» التي أنجزها في المرحلة المتأخرة من إبداعه.

لقد ساعدت رحلة المغرب على استحداث مبدأ جديد للموضوعات الشرقية ففي العشرينيات بني ديلاكروا مواضيع لوحاته الإستشراقية، بعد أن توفرت لديه بعض الأشياء المادية (جلها من المنمنمات واللوازم البيئية والأزياء والأسلحة) والمصنوعات الفنية الشرقية مصورا إياها بمعونة العالم الروحي-النفسي للشرق. وجرى توليف الواقع والخيال، علما إن وزن الأخير كان أكبر بشكل لا يقاس. أما في أعوام الثلاثينيات فقد حصل الفنان على تصورات غنية عن الطبيعة والإنسان في الشرق، ورأي بأم عينيه تنوع الألوان في البلدان الجديدة. وكانت الرحلة الواحدة هذه كافية بالنسبة إلى ديلاكروا مدى الحياة. وبالرغم من أن موضوع الشرق لم يفارقه حتى آخر أيامه، مثل رفاقه في الفن-شامارتان وديكان وماريلا، معللا ذلك بقوله «سمات هذه البلاد بقيت راسخة في ذاكرتي وتمثل أمام عيني دائما. ويعيش هذا العنصر القوي من البشر في ذاكرتي مادمت على قيد الحياة. وقد وجدت فيهم الجمال الإغريقي الحقيقي القديم»[50] فإن ديلاكروا الأوربي المتربي على أصول الثقافة اليونانية (مركز الثقافة الأوربية) سواء في الوعي أو اللاوعي لم يشأ تقييم الشرق وشعبه وحضارته (رغم إعجابه به) إلا بالمقارنة مع «المركز»، «الذاكرة» أو «الذات» الأوربية فنراه أمام أي ظاهرة من ظواهر الحياة الشرقية التي كان يصادفها في المغرب، تحضر أوربا مباشرة في ذهنه وتحصل المقارنة، والطريف في الأمر، إن المقارنة هذه كانت تنتهي دائما لصالح الشرق وأفضليته على الغرب فكتب يقول: «تتسم بعض العادات الشعبية القديمة بجبروت ومهارة لا توجد عندنا حتى في

أهم لحظات الحياة.. . فالبربري يقدم الشكر إلى الله على طعامه البائس ورداته المهلل. ويعتبر نفسه في غاية السعادة بينما روح المسيحيين القلقة تظهر عدم رضاهم الدائم في البحث عن جديد...

إن جهل البربر يمنحهم السعادة والطمأنينة.. أما نحن الذين بلغنا الذروة فما يمكن أن تمنحنا إياه الحضارة الأكثر تطورا؟»[51]. لقد علل ديلاكروا القناعة والصبر والانسجام مع الذات لدى المغاربة المسلمين انطلاقا من مبدأ الجبرية. والإيمان بالله. فابتعادهم عن العلاقات المادية و «خيرات الحضارة» جعل الناس في الشرق أقرب إلى الطبيعة قربا كبيرا في ملابسهم وشكل أحذيتهم، «ولهذا فإن الجمال يكمن في كل شيء يفعلونه. أما نحن الذين نرتدي «الكورسية» وأحذيتنا الضيقة اللماعة، وملابسنا المضحكة التي تبعث على الإشفاق، فإن الجمال ينتقم منا لكوننا أصحاب معرفة»[52]. فحيثما تنتصر المحبة يغدو الإنسان كاملا وشاملا ومتكاملا وقويا ويتحول من شخص تعيس إلى آخر متجانس مع ذاته، ومن شخص استعبدته الحياة إلى سيد لها. إن هذه الأقوال تميز ذلك الإنسان المتجانس الذي كان ديلاكروا الطوبوي يحلم به إلى حد الكمال ويبحث عنه في الشرق وحين أزفت ساعة الرحيل عن الشرق كتب لأحد أصدقائه قائلا: «حين تراودني فكرة العودة إلى الوطن، أبعدها فورا عن رأسي فأجد نفسي للتو وكأنني أصبحت ميتا أو عاجزا للأبد؟ فما الذي تحضرونه لنا من ثوراتكم أو من سياستكم الكارلية، ومناظراتكم الروبسبيرية؟، فهل من ثمن نشتري به السعادة بدلا من الحضارة، فتحل القبعة المدورة مكان البرنس»[53] وفي رسالة أخرى لصديقة الناقد أ. جال (الذي كان يعمل في صحف المعارضة وهم أول من دافع عن ديلاكروا في بداياته الفنية في العشرينيات على صفحات مجلة «الكوستيتيونيل») كتب ديلاكروا يقول: «وأخيرا سنغادر إلى فرنسا البائسة.. .. إن صحافتكم، وحكامكم، وسياستكم، تنغص علي وللأسف متعة العودة. فالفن هنا يهيم في الشوارع، .. ..»[54] لقد شكل في الشرق زاوية الدفء والحلم الجميل في ذاكرة ديلاكروا حتى آخر لحظة في حياته وكما رأينا فإن وقائع رحلته للمغرب والجزائر (زار الجزائر لمدة ثلاثة أيام فقط) أو ضحت الصورة الشخصية لعلاقة ديلاكروا بالشرق التي اتسمت لبس فقط بالإيجابية وإنما بالمبالغة في «مثلنة» الشرق فكيف صور ديلاكروا الشرق

بعد عودته منه؟ جسد استشراق ديلاكروا في العشرينيات واقع فرنسا، وتخبط الحركة الرومانسية الشابة وشخصية ومعاناة الفنان نفسه، فتراءت عبر صور البطل الشرقي سمات البطل الرومانسي بعامة وبدا تكامل الصور الفنية الشرقية والغربية بمثابة إنقاذ للمثل الأعلى الجمالي الإنساني كما جرت عملية التوليف بين العالمين الداخلي والخارجي للشرق، اعتمادا على النصوص والخيال، حيث صب ديلاكروا جل همه على الإمكانيات الروائية (التاريخية-الأدبية) للحدث، بصبغة دراماتيكية بارزة هي تعبير عن روح العصر آنذاك. وبعد رحلة المغرب اتخذ الموضوع الإستشراقي لدى ديلاكروا طابعا ملموسا، واكتسب وجهه المتميز، وخاصيته الشرقية بكل دلالاتها وإيحاءاتها، مركزا نشاطه على الإمكانيات الغنية للمعالجة اللونية و الشكلية بصورة عامة في التعبير عن روح الشرق ومظاهره. إن موضوع «الشرق» الذي يقدمه الفنان إلى المشاهد، بات موضوعا مرئيا ومحسوسا ومدركا في خطوطه العريضة وصارت صورة الشرق «الشمولي» «الكوني» تتقلص ليحل محلها تدريجيا الشرق الإسلامي بالذات إن المعرفة بهذا الشرق جعلته بقدر معين شرق ديلاكروا الفرنسي، فكل ما هو غريب «بعامة، بات قريبا إلى الذات ومعبرا عنها. والرومانسيون برؤياهم الكوسموبوليتية للحضارة جعلتهم يرون في «الغريب» شيئا يخصهم، وفيما يخصهم شيئا غريبا. ويبحثون عن الحاضر والمستقبل في الماضي، وفي المحلي العالمي والعكس وبالعكس»[55] مثل هذه الرؤية الرومانسية أدت بالشرق إلى أن يكون «الزمان» و«المكان»، التاريخ الماضي والحاضر في المقولات الجمالية الرومانسية مما أتاح الفرصة للاستفادة منه زمانيا ومكانيا. فبات «الغريب» «البعيد»، «قريبا» وحميما، بل حتى معبرا عن عطش الروح وأساسا للنهوض بها من أزمتها. ولم يعد الإدراك التاريخي للواقع يتمثل في الثلاثينيات كعامل وحيد محدد للفن، بل أخذت «الروح التاريخية» تتراجع أمام الانتشار الجغرافي الزاحف للخروج من حدود فرنسا إلى الشرق، وللخرج من حدود المحترف إلى الطبيعة.

لقد تركز استشراق ديلاكروا بعد رحلته للشرق حول موضوعات مستوحاة من صور الحياة والبيئة الشرقية بشكل أساسي اندمجت فيها أنواع فنية شتى: البورترية والمنظر الطبيعي، واللوحات البيتية، والطبيعة الصامتة،

فلم يعد هناك تصنيف حاد وواضح للنوع الفني في اللوحة الشرقية، بل محاولة تكثيف عناصر الشرق المميزة له في لوحة واحدة تشمل أكثر من نوع أو لوحة توليفية على غرار صور المنمنمات الإسلامية.

لوحة نساء الجزائر:

تعتبر لوحة «نساء الجزائر» التي عرضت في الصالون الفني لعام 1834، من الأعمال التي تعكس بقدر كاف التغييرات الطارئة على أسلوب الفنان وإبداعه. «نساء الجزائر» هي بمثابة لوحة بورتريه جماعي، ومشهد بيتي «interieur>، وصورة من صور البيئة والحياة والسلوك الشرقية. كما أنها تمثل نزوع الفكر الجمالي الرومانسي نحو «التوليف» في الأنواع الفنية، ونظرية «التطابق» أو «التوافق» وهى صورة طبق الأصل عن «المنمنمات الإسلامية» من حيث الصورة الجمالية والتشكيلية (مع الاختلاف في المقاييس الهندسية وحساب علم المنظور والأبعاد الثلاثة الذي يميز اللوحة التشكيلية الأوربية بنائيا).

إن موضوع تصوير «الحريم» و «الحر ملك» كان من المواضيع التقليدية في فن التصوير الفرنسي (كما رأينا سابقا) وبخاصة عصر الروكوكو. صور «السلطانات» و «المحظيات» و «الجواري العاريات»، التي كانت في جوهرها تمثل روح الطبقة الأرستقراطية الفرنسية، ونزوعها نحو مبدأ المتعة الحسية. وفي محاولة تصوير حياة البلاط التركي كان يرمى إلى تصوير «المتعة» على أنها «شرقية» فيها تقبع المرأة باعتبارها الجزء «الأثر» قدس الأقداس) ونقطة ضعف الرجل الشرقي. لذلك كان هذا الحيز الداخلي يشكل عنصرا من عناصر الفضول الرومانسي، وكشف سر المحجوب، وما من شأنه أن يكون ميزة للبطل الرومانسي الخارج عن نطاق المألوف والعادي والنمطي. «فالحرملك» نمط حياتي شرقي غير أنه بالنسبة للغربي نموذج حياتي غي نمطي ومثير للفضول فإلى ماذا استند ديلاكروا في تصوير الجزء الداخلي- المحرم والمقدس من الشرق؟

لقد أدت استحالة دخول الفنان الأوربي في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى بيوت المسلمين وبخاصة «الحرملك» (ماعدا الفنان ميللنغ، فنان السلطانة «خديجة» شقيقة السلطان سليم الثالث غير انه لم يصور الحريم

في أي لوحة من لوحاته) إلى انتشار موضة تصوير الموديلات النسائية الشرقية في أغلب الأحيان عبر صور النساء اليونانيات واليهوديات، والخلاسيات وغيرهن من النساء اللواتي كان بالإمكان مصادقتهن في شوارع القسطنطينية. ففي المغرب زار ديلاكروا عدة عائلات يهودية وحضر عرسا في أحد البيوت وقد صور العديد من البورتريهات الفردية والجماعية لنساء يهوديات باعتبارهن مغربيات. ومن إحدى المشكلات الأساسية التي كانت تعترضه في المغرب إقناع المسلمين المغاربة بأن يسمحوا له بتصويرهم. [56](وقد آثار في مذكراته ورسائله لد هذه المشكلة حتى انه كان يلجأ في بعض الأحيان لإغرائهم بالمال مقابل موافقتهم على تصويره إياهم) إلا أن الفرصة التاريخية لرؤية «حرملك» النساء المسلمات، تمت في الجزائر (رغم إقامته القصيرة التي لم تتعد الثلاثة الأيام فيها). حيث استطاع الفنان أن يزور بيت أحد الجزائريين ويصور نسائه[57] داخل البيت (وهي حالة استثنائية جدا لم تتح لغيره من الفنانين الفرنسيين سابقا) ويكون بذلك ديلاكروا قد أرض فضوله الرومانسي برؤية كنز الشرقي» فديلاكروا كان يعتبر أنه لو لم ير النساء الشرقيات حقا فمعنى هذا أنه ما كان ليتصور كليا ماهية الشرق الحقيقي في أكثر عناصره غموضا، وخفية وسحرا. وحال عودته إلى فرنسا بدأ يرسم اللوحة المذكورة معتمدا على الكثير من الرسوم التمهيدية والتخطيطات التي تظهر داخل البيوت الشرقية بما فيها من زينة ولوازم. وكذلك تلك التي تصور نساء جالسات أو شبه مستلقيات على السجاجيد. وقد استخدم في تركيبة البناء العضوي العام للوحة هذه الرسوم (رسم امرأة مستلقية، ورسم حسناوين جالستين في غرفة أمامهما النرجيلة، وأباريق القهوة النحاسية). إن مبدأ اختيار «ثلاث نساء». كأساس لصورة جمال المرأة الشرقية يرتبط بمفهوم ال «Gratia أي «الجمال» و «الرائع» الذي يتحدد تنوعه في جمال الحركة، وحركة الجمال (وفقا للأسطورة الرومانية القديمة التي يمثل فيها مفهوم «الرائع» ثلاث نساء، هن آلهات الجمال: أهليا، افروسينا وتاليا. أما في الأسطورة اليونانية فتحددهن ثلاث حوريات)[58]. ومفهوم ال «<Gratia جماليا يراد به التعبير عن الشباب، والروعة، والجمال الجذاب وهو مرتبط بجمال الحركة والوضع، والموقع. وقد تم تاريخيا في علم الجمال تحديد خواصه «بطابع الحركة

ونتائجها في علاقة العالم الخارجي والداخلي، المادي والروحي، وبإظهار الحرية والإبداع، والتعبير عن الكمال. وغالبا ما يرمز إليها بفصيلة الغزلان».

إذن اختيار ديلاكروا للعدد «ثلاثة» مرتبط بالأسطورة القديمة عن «الرائع» والجميل (وقد أحيت الأسطورة في فن التصوير لعصر النهضة لوحة بوتيتشلي الشهيرة للنساء الثلاث «غراتسيا»).

ومجرد أن صور بطلات لوحته الشرقيات في خدرهن إحداهن شبه مستلقية في الجزء الأمامي من اللوحة (الجهة اليسرى) بينما تجلس الباقيتان القرفصاء تفصل بينهما وبينها مسافة تمتك بأدوات الحياة اليومية المميزة لهن (النرجيلة، طبق الفاكهة) فإن ديلاكروا ربط صورة المرأة الشرقية بالصورة القديمة للجمال الأسطوري وقد كتب في يومياته مشيرا إلى هذا التداعي الصوري بعد أن قام بزيارة البيت الجزائري يقول: «هذا رائع إنهن كما في عصر هو ميروس. إنني أفضل صورة المرأة هذه على كل ماعداها». [59] وقد جسد في بطلات لوحته ما كان يبغي رؤيته، وما يجسد الحلم بالنسبة له. فشخصية المرأة الشرقية تتضح شاعرية ورهافة، ومقترنة بالرخاء الشرقي الذي ارتبط بذهن الأوربي بعالم ألف ليلة وليلة. لذا نراه قد جسد المظهر الشرقي «للنخبة» المترف والمميز فعلا للحسان الشرقيات (وفق الأسطورة الشرقية عن الجمال: العيون الواسعة والمحددة بالكحل كعيون الغزلان والفم المكتنز والوجه البيضاوي، والشعر المخضب بالحناء، والحاجبان المقوسان كسيوف فوق العيون) ومن الناحية التشريحية والاثنينية تبدو أجسادهن ممتلئة، ولون البشرة عاجي يشع نورا في تناقضه مع خلفية الشعر الأسود المائل إلى الحمرة وقد افلح ديلاكروا في إعطاء صورة شخصية صادقة للمرأة الشرقية الجميلة مزيلا الحجاب التاريخي عن «وجه البدر» الشرقي المثالي الذي تزيد تألقه أنواع الحلي والزينة والأقمشة الزاهية المطرزة بخيوط الذهب. فضلا عن أن ديلاكروا قد التقط في صورة الجمال الشرقي خاصية شاعرية ومجازية وتقليدية هي تشبيه المرأة بالوردة (في الشعر العربي الإسلامي عموما)، واستخدام المرأة الشرقية للورود والياسمين كأدوات للزينة والتعطر.

فتبدو في اللوحة عقود الياسمين تزين أعناقهن، بينما يزين الورد الرأس (المرأة المستلقية، والمرأة الممسكة بالنرجيلة). فترتبط صورة المرأة الجميلة

بعصر الزهور، وإيحاءاتها، ودلالاتها المنبثقة من صلة الإنسان الشرقي بالطبيعة وعلاقته العضوية بها، يسود فضاء اللوحة عبق الجمال الرزين المنسق بحدة الخطوط التي رسمت لشخصية المرأة الشرقية أن تتركز ضمنها وألا لا تتعداها، كما لا تتعدى عتبة الخدر. فبدت الوجوه النسائية مترعة بحزن شفاه ونبل وجلال غامض، لعل مصدره نمط الحياة الرتيب، والبقاء بين جدران أسوار البيوت. ولكن ديلاكروا ركز جل همه على تصوير نمط حياة المرأة الشرقية بوصفه نمط الدفء «وسكينه الروح» المنشودة المفعمة بالأناقة المطلقة والطاعة المطلقة أيضا. وهنا المرأة نقيض قام لصورة المرأة الحسية في لوحة «سردانابال» ولعل الشرق منح ديلاكروا نعمة التوغل في روح المرأة الشرقية. فهي تبدو هنا، متماسكة، متناسقة، راسخة بوظيفتها ووسطها الشرقيين. بينما هي في لوحة «موت سردانابال» بدت متمردة على ذاتها وعلى العالم المحيط بها، فالحركة الجسدية المتنوعة أكسبتها حيوية ظاهرية مميزة. بينما في «نساء الجزائر» تراجعت الحركة الجسدية العابرة، لتحل محلها الحركة الروحية المسيطرة على الجسد الرصين الهادئ. فحين تمتلك الروح السيطرة على الجسد وتشكيله في أطر جمالية متناسقة تبدو المرأة بركانا فوهته مشتعلة بالأزهار.

وهكذا بدت جميلات الجزائر، رقة ورهافة وذوقا، عبقا وحزنا ودينا والتعبير عن رقة الجمال بصورة متكاملة وحيوية، عمد ديلاكروا إلى استخدام لعبة الضوء والظل بالشكل المناسب لإظهار مكامن الأنوثة والأناقة معا. فالحزمة الضوئية الموجهة بشكل عفوي من زاوية اللوحة الأمامية (الجهة اليسرى) تعد عمليا من المسوغات الواقعية لتتسم بمسوغات الحدث وترتبط بتفاصيله فقط. ونظرا لكون ديلاكروا فنانا لونيا بالسليقة فقد كان يميل إلى التأويل الشعوري للظل والضوء. فتخترق حزمة الضوء البراقة فراغ اللوحة، لتظهر في شبه العتمة الشفافة صورة وجوه المرأتين الجالستين وظهر الزنجية (موتيف الزنجية في صور «الجمال» فقد درج فنانو القرن السادس عشر على استعمالها فيرونيز وتتيسيان ولاحقا رمبرانت، وفيلاسكس وغيرهم) ولتنتهي بصورة الآية القرآنية المعلقة على الحائط قبالة الزنجية الواقفة. فتتألق تحت تأثير النور الخفيف الأقمشة الشرقية المزخرفة والسجاد المخملي والبنفسجي اللون والملابس المطرزة بخيوط

الذهب، والأحذية الزاهية المزدانة بخطوط الأرابسك، وكذلك أنواع الحلي الثمينة التي تزين أعناق النساء. إن الضوء في هذه اللوحة لعب دور «المونتاج» في ربط أجزاء اللوحة وتفاصيلها في وحدة متناغمة ووصينه. فالفنان العظيم في رأي ديلاكروا هو ذلك الفنان الذي يمتلك المقدرة على تقوية الانطباع بالجمع الجريء بين مواد الإكسسوار أو الزينة»[60].

وكتب الفنان نفسه بصدد توزيع الضوء يقول: إن الانسجام السحري الذي يسيطر على مشاهد اللوحة منذ النظرة الأولى إنما يتكون بفعل أسلوب توزيع الألوان والتلاعب بالضوء والظل، وصفوة القول بما يمكن تسميته موسيقى اللوحة»[61].

فالضوء يغدو المنظم الرئيسي في تتابع سياق الصورة واللون. وهو حياة اللوحة، تمكن بفضله ديلاكروا من نقل التفاعلات اللونية وإبراز عناصر الفكرة الرئيسية. وقد أظهرت الاكتشافات اللونية المستخدمة في لوحة «نساء الجزائر» بالذات روح التجديد والمقدرة لدى ديلاكروا على توحيد أجزاء اللوحة كافة فيما بينها بواسطة تأثير الضوء وفقا لنظرية «الانعكاس»[62].

التي تطورت رؤيتها لديه في أرض المغرب وإثر ملاحظته لتغييرات موقع الشمس من الأرض. (وهو هنا متأثر بأسلوب روبنس حسب اعترافه شخصيا لذا بات هذا الأسلوب قانونا جماليا جديدا منذ ذلك الوقت ووسيلة للتعبير عن شاعرية الكل وطريقة لتركيز الانتباه على الأجزاء والتفاصيل الأساسية. فقانون الانعكاس هذا يجعل اللون يفقد-بتأثير الضوء الخفيف- التناغم وحدة التضاد فيه، فيبدو هادئا ومنسجما-وبواسطة مثل هذا التوزيع لحزمة الضوء تزداد شفافية التدرجات اللونية والانعكاسات في مقدمة اللوحة (الجزء الأمامي أكثر إضاءة من الجزء الخلفي القابع في شبه ظلمة) لقد أظهرت لوحة «نساء الجزائر»ا أن رحلة الشرق ساعدت ديلاكروا على تقوية ورهافة الرؤية اللونية لديه. وبلغ الفن في هذه اللوحة «أوج» المقدرة في التعبير والزخرفة ودفء اللون والتضاد وفي الضوء والظل. لوحة «نساء الجزائر» قطعة أرابسك حالمة ومتناسقة إلى حد تناهي فيه عالم المنمنمات الإسلامية الذي تحاكيه بأسلوب الزينة الزخرفية المميزة لعالم البيوت الشرقية وعملية التوليف الفني بين العالمين الداخلي والخارجي للإنسان،

المادي والروحي، الديني والدنيوي. إن فن الزخرفة الهندسية الذي يملأ فضاء المنمنمات الإسلامية بخطوط هندسية متعرجة ومتشعبة بإيقاعات منتظمة ومدروسة بأناقة، ومفعمة بألوان حادة ودافئة، قد حدد دائرة المواضيع والصور والأحداث التي كان الفنان الشرقي يصورها كحالة تعبير وانعكاس لواقع المجتمع والحياة اليومية ومتطلباتهما ونمط البيئة. لذلك نرى أن منظومة الصور الايقونغرافية الشرقية المميزة لفن المنمنمات انحصرت بشكل أساسي في صور الحياة والبيئة، التي تصور الإنسان الشرقي في علاقته ببيئته وفي تداخل هذه البيئة بالطبيعة (صور الرقص الصيد والمراسم والعادات والحروب والطقوس الدينية والدنيوية والحفلات والشعائر) أي بما يتضمن تصوير الحياة داخل البيوت والقصور. ومن هنا دخلت عادة تصوير فن الزينة البيئية الشرقية (أي فن الداخل البيتي في المنمنمات وباتت صفة ملازمة لهذا الفن تميزه من غيره لذلك سمى فن التصوير الشرقي بفن تزيني وهذه التسمية لها مصداقيتها التي تؤكدها عملية الإغداق في الزخرفة والأرابسك والكاليغرافيا (استعمال فن الخطوط العربية بأنواعه السبعة). إن اللون والخط يتوالفان ليشكلا أرضية المنمنمة الزخرفية ولاسيما أن الخط هو الجنس الفني المميز من الفن الإسلامي، الذي شهد تطورا وازدهارا لأن أحكام الدين الإسلامي لم تحرمه من أجل متعة البمر، لارتباطه بالتجسيد البصري «لكلام العقل الإلهي» [63] ولأن الإسلام استخدم الكلمة كقوة مؤثرة في الإيمان ونشر الدين. ومنذ العصر الوسيط كانت «الكلمة» تتضمن رمزا أخلاقيا-مقدسا وجماليا في آن واحد وكذلك مورست وظيفته التشكيل والزخرفة في النمنمات لذا أطلق عليه الباحثون الغربيون تسمية «الرسم المقدس»[64] وبما أن الحرف حل مكان الصورة كشكل فني شعبي، فان الخط بات شكلا فنيا وليس مظهرا تزيينيا فقط، بل جزءا عضويا من الحياة الروحية. فيه رأي المسلمون رمزا لله كقوة مطلقة جبارة، ورمزا لرسالة النبي محمد عليه الصلاة والسلام، حامل كلمة الله في القرآن الكريم. ويعتبر الخط في المنمنمات أحد المكونات الأساسية للغة الفنية باستخدامه دوما في تركيبه البناء الفني للمنمنمة إلى جانب العمارة والفنون التطبيقية والطبيعة.

والجدير بالملاحظة أن ديلاكروا لم يسجل في لوحته «نساء الجزائر»

روحية الفضاء الفني الإسلامي التزيينية فحسب، بل سجل أيضا علاقة الإنسان الشرقي بالإسلام كمنظومة دينية-جمالية في آن واحد. فالبيوت الإسلامية لا تخلو من صور الآيات القرآنية التي تعلق على الجدران، كتعبير مجازي عن جمالية كلام الله المقدس (جوهرا وشكلا) بينما تعلق في البيوت المسيحية صور السيد المسيح والعذراء والرسل والقديسين والأيقونات، إذن حلول الخط «كصورة فنية تعبيرية عن العقيدة الروحية» في حياة المسلم، كان يقابله حلول الصورة التشكيلية المجسدة لروح العقيدة المسيحية. هذه الخاصية الإسلامية البحتة لم يسجلها أحد قبل ديلاكروا من الفنانين الأوربيين، وتسجيله لها كان بمثابة تأكيد الاندماج في المسلمات الجمالية-الأخلاقية الإسلامية، وتداخل المفاهيم الدينية في الحياة الدنيا. فضلا عن عمق تأثير المنمنمات الإسلامية عليه، وبيئة الشرق التي احتك بها عن كثب. وقد طور ديلاكروا تقليد تصوير «داخل البيت الشرقي» الذي بدأه بوننغتون في العشرينيات، مظهرا بأقصى دقة وصدق لوازم زينة الغرف الداخلية جاذبا انتباه المشاهد أيضا إلى الخصائص النفسية لشخصية المرأة في انتمائها لوسطها الاجتماعي. الأخلاقي والقومي-الديني في آن معا انطلاقا من مبدأ تعريفه للجمال في وجه الفرد على أنه «حصيلة تأثير العادات أكثر بكثير من تأثير المناخ». [65] ولأن تأثير العادات يظهر إندفاعات الإنسان الطبيعية وقواه الذهنية، التي تروض هذه الإندفاعات، وتتراءى «روح الشرق» للفنان في ازدواج الروح والشخصية (كما هي لدى الأوربي أيضا). لأن روح الإنسان تشمل جمع قدراته والدروب التي لم يطرقها، لكنها ميسرة بالنسبة له. أما الشخصية فهي واقع للإنسان، وحل الإشكالات بينه وبين العالم الخارجي، وبالأحرى هي الوسيط بين كلا الطرفين»[66]. فنرى أن فن الزخرفة والتزيين الهندسي (الأرابسك) في لوحة «نساء الجزائر» يشكل الأرضية للتعبير عن جمالية الإنسان الشرقي. فانتشر في مساحات البناء العضوي العام للوحة ككل.

(الجدران والأبواب والتجويف فوق الأبواب والنقوش المحفورة على إطار المرآة والسجاد المفروش على الأرض والوسائد والستائر والأزياء والحلي). هذه الخاصية الزخرفية التي تعكس مبدأ التوليف بين شتى أنواع الفنون (العمارة، الفنون التطبيقية الزخرفة، الخط) تعيد القرآنية الأذهان المبدأ

الأساسي والرئيسي الذي تقوم عليه الثقافة الجمالية الإسلامية (إدماج الفن والدين في حياة المسلم). ويبرز في دخول منظومة الفكر الفني الجمالي الإسلامي القائمة على وحدة النظام الكوني المتسق بشتى أجزائه، والتي يشكل كل جزء فيها وحدة متممة تصب في المجري الكلي العام. مما يخلق هارمونية شمولية تتضمن في جوهرها وشكلها (الزخرفة، النقش، الرقش، التطعيم، التوشية، الترصيع، التخطيط، التصوير وكل ما يصب في إطار السياق الهندسي للخطوط والمساحات والفراغ في العمارة وصناعة الأدوات المنزلية، والكتابة والمنمنمات أي ما يطلق عليه الغربيون الأرابسك»). بحيث يعكس النشاط اليومي للمسلم عبر نتاجه الروحي. من هنا تضافرت. نظريات التوليف والتطابق، و«التكامل» و«الشمولية الجمالية» الإسلامية والرومانسية في فكر ديلاكروا الإستشراقي الجمالي.

ان نظرية التطابق الرومانسية تحاول أن تكثف عناصر التعبير عن الحدث بإيماءات وإشارات ودلالات ترمز إلى مخاطبة الحواس الثلاث (السمع، البصر، الشم) ولوحة «نساء الجزائر» أدت إلى حد كبير التعبير عن هذه النظرية التي ألفها الرومانسيون بتضافر (الصوت، اللون، الرائحة). موسيقى اللوحة، إيقاعاتها المتناغمة، غنى العجينة اللونية والزهر الذي يفوح عبقه في فضاء اللوحة بحيث تبدو وكأنها حفنة من طيب الشرق وعبق مسكه السري الدافئ. وفي هذه النظرية يتوافق الحس الفني الرومانسي والذوق الفني الإسلامي (الذي يمثله فن المنمنمات صاحب الأثر المباشر على تكون الصورة الفنية الشرقية في ابداع ديلاكروا).

لقد تركت هذه اللوحة صدى عميقا في الوسط الفني الفرنسي آنذاك، بحيث توقف عندها طويلا أعلام النقد الفني البارزون فاعتبرها غوستاف: «عملا أساسيا كبيرا في الفن الفرنسي»[67]كما أكد ش.بلان التجديد في تقنية الرسم والتغيرات النوعية في أسلوب ديلاكروا. ويتمثل هذا قبل كل شيء في التعبير الحر، الجريء والحيوي، الذي يركز الانسجام. «إن الانطباع الذي تتركه وحدة عناصر اللوحة انطباع عميق: فالشخوص وخلفية اللوحة رسمت بغزارة مدهشة»[68]. كما إن ديلاكروا نفسه أشار لدى الحديث عن رؤيته للفنان العظيم «بأنه الإنسان الذي يتمتع بقوة» توحد في فصل واحد جملة من الشخصيات وتهبها الحياة وتحول لوحته إلى كائن مستقل»[69].

«إن لوحة» النساء الجزائريات»-من حيث الشكل والمحتوي-قطعة مستقلة من العالم الشرقي» والصورة الأكثر شاعرية ووجدانية، التي تضم في ثاياها». اقدس مقدسات «الشرق-أي الحريم ومفهوم «حرمة البيت الداخلي» المقدس في العمارة والأخلاقيات والاستيتيكا الشرقية. وقد وصف بودلير هذه اللوحة بأنها «قصيدة صغيرة عن زينة البيت الداخلية مترعة بالهدوء والسكون ومحلاة بالأقمشة والحلل الغنية التي تتسم بمسحة كآبه جميلة»[70].

لقد أكد الرسام أكثر من مرة أن «النساء الجزائريات» قد انبثقت «بالصدقة». فكتب في 27 أيار عام 1847 في «اليوميات» انه شرع بتكرار هذا العمل وفي الوقت نفسه يرسم تخطيطات لتركيب لو حتى «داخل بيت في وهران» و«نساء جزائريات في خدرهن».

لوحة «زفاف مغربي»، أو حفل زفاف يهودي في المغرب:

تضمنت «يوميات» ديلاكروا ورسائله وألبوماته التي جلبها من المغرب والجزائر عددا كبيرا من الملاحظات والرسوم التخطيطية للأدوات الموسيقية الشرقية والموسيقيين المغاربة (المسلمين واليهود) والجزائريين، ومراسم الأعياد وحفلات الزفاف بمشاركة الراقصين الشرقيين. بما أن ديلاكروا استطاع حضور مراسم زفاف في بيت يهودي إبان زيارته للمغرب (أنجز أثناء حفلة الزفاف رسوما تخطيطية أولية، للبيت الشرقي (من الداخل) الذي تجري فيه حفلة الزفاف، عاكسا الخطوط المعمارية وزينة البيت الشرقي كما رآها بأم عينه)[71]. فقد جرت الاستفادة من هذا الرسم التخطيطي في لوحة تحمل اسم «زفاف مغربي» دون إجراء أي تعديل في خطوطه العريضة تقريبا. يدور الحدث في الفناء الداخلي للدار (صحن الدار) الذي تطل عليه شرفات البيت. حيث يجلس المحتفون على شكل نصف دائرة، بتصدرهم العازفون والراقصات.

إن لوحة «زفاف مغربي» معقدة من حيث البنية التركيبية. ويربط الفنان فيها جوانب شرقية شتى مميزة للحياة والبيئة والعادات وإظهار خصائص الهندسة المعمارية الشرقية «المغلقة» عن الخارج والمفتوحة بفراغ عمودي من الداخل تحيط به الجدران وخصائص العادات الشعبية والأزياء وارتباطها بفني الموسيقى والرقص. ويقوم الطابع المتناسق لمعالجة الحيز الداخلي

للمبنى الذي يضم الإنسان والعالم المادي المحيط به في صورة فنية موحدة، تؤكد تطابق الأشكال الزخرفية الهندسية والكلاسيكية في تطور سياق الحدث، سواء في إظهار خصائص فن العمارة المغربية أو فني الموسيقى والرقص الشرقيين. فالفنان الأوربي يعمد إلى مسألة تأويل الفراغ (كمفهوم فني شرقي في فنون العمارة والموسيقى والتصوير والكاليغرافيا) شأنه شأن فناني المنمنمات الإسلامية فيبرز منطق بناء اللوحة حسب تقسيم التركيبة العضوية العامة إلى «أعلى» و«أسفل» فيصبح «الأسفل» ممثلا «للداخلي» والأعلى «للخارجي»، ولا يزال الإحساس بالابتكار البنائي للوحة وأسلوب التنفيذ التخطيطي إلا في لحظة البحث عن مسقط الضوء. حيث يبدو نور الشمس الساطع الهابط من أعلى، مشكلا في الداخل بئرا من النور وسط اللوحة، يبتلع الألوان الحادة، ويحيلها الحد ألوان شفافة رقيقة، ثم يذوب تدريجيا في زوايا الأقسام الجانبية للوحة مكونا تدرجات ناعمة من النور والظلال. فالصدق الظاهر لبناء الحدث يستجيب لتوق الفنان الرومانسي إلى عكس الموضوع «الموسيقى» باعتباره موضوعا يساعد على إبراز شخصية الشعب، وكذلك تطور الحدث ذي التقاليد الفنية في الفن التشكيلي الشرقي (المنمنمات بشكل أساسي) وتتطابق موسيقية تطور الحدث وشاعريته مع المتطلبات الروحية الرومانسية، والحلم بشأن تحويل الحياة إلى فن، والفن إلى حياة.

إن ديلاكروا فنان التعبيرية في رسم خطوط الشخصية الإنسانية (في فن البورترية بالذات) قد اظهر بدقة غزارة الملامح وتعابير الوجوه وحركات الأيدي، وإيماءات الرءوس وتثني الأجساد في لحظة ردود فعلهم ذلك على إيقاع الموسيقى عاكسا لحظة «الاوج» لانغمارهم فيها. ويصبو الفنان إلى تحقيق أقصى حيوية طبيعية ممكنة في رسم أبطاله بأدوارهم المختلفة مع احتفاظ كل واحد منهم بشخصيته الفردية مع الطابع الجماعي العام للمشهد. ويسعى الرومانسيون دوما إلى إبراز الجانب الروحي في العالم. وتجسد هذا الجانب في «حفلة زفاف مغربية» بتوليف فنون الموسيقى والرقص والتصوير، مما يساعد على عكس الشخصية الخاصة للإنسان الشرقي. فالموسيقى جزء من الحياة اليومية لشعوب الشرق، وقد لاحظ ديلاكروا هذه الظاهرة في الشرق نفسه حيث كتب يقول. «إن الموسيقى

تشكل جزءا حياتيا هاما في حياة الشرقيين في المراسم الرسمية: حفلات الزفاف والتخرج من المدرسة وأعياد الميلاد، والانتصارات في المعارك والمآتم والأمسيات وفي المقاهي حيث يظهر الشعراء والقصاصون والموسيقيون»[72] فنونهم فمن الطبيعي انه لم يكن بوسع أي فنان استشراقي تجاهل الروح الموسيقية لدى شعوب الشرق وكان نمط الحياة الموسيقى هذا غريبا على الرومانسيين الفرنسيين من حيث إشباع المشاعر الفياضة. والتطابق في عفويته التعبيرية (الإيماءات الوجوه وملامحها. حركات الجسد الملتوية المتمايلة تماما مع عنف الإيقاع وانسيابيته حركة الرأس والمناديل «الطائرة» في الأيدي) وفوضى الانفعالات مع نزوع الرومانسيين نحو «الفطرة» و«السليقة» و«العفوية» و«البساطة» في الفن.

فبعد زيارة ديلاكروا الشرق. دخل موضوع «الموسيقى» و«الرقص» في البنية الفنية الإستشراقية الرومانسية كأحد المكونات العضوية له، وكانت لوحاته الإستشراقية من «صالون» إلى آخر. ومن لوحة أخرى تفيض بالصدق والأصالة في التعبير عن روح الشرق الفنية والجمالية. كانت كل لوحة جديدة تكشف للمشاهدين جانبا معينا من حياة الشرق. وبما أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من هذا الشرق فقد اكتسبت سمات النظرية الأنتولوجية منذ أقدم الأزمنة الأفكار حول طابع «الأنغام» والألحان الموسيقية في أعمال فلاسفة الشرق الإسلامي وأديانه (ابن سينا، وسعدي، وقابوس نامة بالذات). وكانت على اتصال وثيق بالتطبيق الموسيقى على مدى قرون عديدة ويكفي الاطلاع على فنون الشرق القديم والمتوسط (صور الموسيقيين والعازفين الفراعنة على جدران المعابد وكذلك في النحت البارز على الجدران في بلاد ما بين النهرين، وفي «قابوس نامة»)[73]لكي نتصور المكانة الكبيرة التي كانت تحتلها الموسيقى في حياة الإنسان الشرقي اليومية. لذلك كان جميع الرسامين. الذين زاروا الشرق يحملون معهم إلى أوربا الآلات الموسيقية واللوحات التمهيدية والتخطيطية للموسيقيين الشرقيين (بدءا من عصر النهضة، حين جلب بيللني لأول مرة لوحات تمهيدية تصور عازفين شرقيين على آلات مختلفة). وفي عصر الروكوكو ومع انتعاش تصوير الغرف الداخلية الشرقية بمشاهد العزف على مختلف الأدوات (ك. فأن لو-«السلطان العازف»، ولوحات فان مور وغيرهم). وفي عصر الأنوار ارتبطت نظرية

المؤثرات التي تنص على أن الأحاسيس التي يعبر عنها بالموسيقى، هي مؤثرات أو أصداء شعورية، وانطباعات متأتية عن التأثيرات التي يعكسها العالم المادي المحيط بالإنسان وقد طور الرومانسيون هذه النظرية لاحقا. في رأي الرومانسيين «الموسيقى-هي الفن الأكثر روعة. لكونها تعبر عن أحاسيسنا بصورة غير أرضية، وتلبسها زيا هوائي الصدى مضيئا، ولكونها تتكلم بلغة مغايرة للحياة المعتادة. ففي مرآة الأصوات يفقه القلب ذاته، وبفضلها نتعلم تحسس مشاعرنا».[74]

لقد اعتبر الرومانسيون أن الموسيقى ألصق الفنون بالعاطفة وتصوير العازفين في الفن الرومانسي، كان. يعبر عنه كتصوير للبطل الوجداني المتمتع بروح نبيلة ومترفعة.

أما بالنسبة لديلاكروا وغيره من الرومانسيين فكانت الموسيقى تعني عندهم جزءا أساسيا من ثقافة الحياة (لقد ارتبط ديلاكروا بعلاقات صداقة بالعديد من موسيقيي عصره، برليوز، شومان، وغيرهم) لذا نراه بعد رحلة الشرق قد ادخل صور «الموسيقى» و «الرقص» و«الغناء» حيز اهتمامه الفني. فقد ترك العديد من اللوحات حول دور الموسيقى في حياة الشرقي منها «موسيقيون من مغدور» «حفلة زفاف يهودية» «ممثلون هزليون عرب» وبلغ في اللوحة الأخيرة المتميزة بالحيوية والانطلاق في الأداء خلق انطباع بالكمال والوحدة والانسجام في تصوير الموسيقيين والسامعين والمنظر الطبيعي «الغنائي» بفضل توافق شتى تدرجات اللون الأخضر ويبرز ديلاكروا فيها كفنان رومانسي ملون من الدرجة الأولى: يمتلك ناصية «علم الانسجام» مصورا ذوبان الإنسان في المنظر الطبيعي.

لوحة «مشهد الجلد في طنجة»:

عرض ديلاكروا لوحة مشهد «الجلد في طنجة» في صالون عام 1839، وكان مصدر اللوحة أيضا الرسوم التخطيطية التي أنجزها أثناء مشاهدة حية لرهط من المتعصبين الدينيين الذين ينطلقون في اندفاعه حادة بميدان مدينة طنجة، يحيط بهم جمهرة من السكان وحرس المدينة. هذا المشهد غير المألوف لزائر أوربي كديلاكروا بقي منطبعا في ذاكرته، وقد أرخه في لوحته التي عرضها في عام 1839 يتركز الحدث في بناء فني يذكرنا إلى

حد كبير بلوحة ديكان «الإعدام بالخطاطيف» من حيث تصوير جوهر العلاقة بين الشعب والسلطة، ومن حيث اختيار عناصر الحدث الشكلية (يجري الحدث في الطبيعة وعلى خلفية العمارة المحلية) حيث تتدافع في انطلاقة حادة شخصيات مضحكة غريبة، الشكل، متنافرة، وبشعة «<Grotesques تخلق بوجوهها التي رسمت بمغالاة فنية بالغة التعابير بحركاتها وإيماءاتها، علائم السخرية من الواقع ورفضا له، في اختيارها وسيلة التعبير عن ذاتها ومعاناتها، بتعذيب النفس في جلدها. بينما يتراجع حشد من الناس أمام الاندفاع السريع، ملتصقين بجدران البيوت التي يطل منها ومن سطوحها الفضوليون، يجتمع في الجزء الأيمن من اللوحة فريق من حرس السلطة، حاملين راية خضراء ناظرين ببرودة ولامبالاة لما يحدث أمامهم ومن المستبعد أن يكون ديلاكروا قد وضع في حسابه إن المشهد الذي رآه لا يعتبر تقليديا بالنسبة للشرق، بل إن اختياره يمثل مظهر التعصب الديني لفئة معينة من الناس هي صورة عن القوة الانفعالية القصوى التي تتحكم في زمام إنسان هذه المجتمعات. لذلك نرى أنه ما كان يجذبه في المشهد إلا حالة التوتر الانفعالي في عيون المشتركين في المراسم، محاولة تثبيت لحظة «أوج» الانفعال. إذ تبدو جلية للعيان الأحاسيس الحادة، والتعبير المتأجج عن المشاعر، المناقض للنزعة الرشيدة والمعيارية في علم الجمال الكلاسيكي في مشاهد «العذاب» الدينية المسيحية للقرون الوسطى وعصر النهضة التي كانت تقوم على تناغم إيقاعي مثالي لحركة الروح والجسد في آن معا.
لن مسألة المبالغة في التعبير عن ألم الذات ومعاناتها ظاهرة دينية عرفتها القرون الوسطى في أوربا المسيحية والشرق الإسلامي على السواء (نذكر على سبيل المثال مشاهد تعذيب الذات للقديسين المسيحيين في فن التصوير الأوربي بالصلب، أو القفز على النار، أو التقشف إلى حد هلاك الجسد). أما في الشرق الإسلامي فإن حركة المتصوفين كانت تمثل هذا الاتجاه. وبما أن التصوف عرف انتشارا واسعا في المغرب العربي، فإن ظهوره في القرن التاسع عشر امتداد تاريخي لهذه الظاهرة الدينية-الفلسفية. ولكن ديلاكروا نفسه لم يشر إلى هذه الفئة التي رآها بأم عينيه في الشرق إشارة واضحة تدل على هويتها الفكرية. إلا أنه هناك إشارة من أحد مؤرخي إبداع ديلاكروا إلى الطائفة الشيعية في هذه اللوحة. ومن المحتمل أن يكون

ديلاكروا قد صادف وجودها في طنجه أيام عاشوراء (الأيام العشرة الأولى من شهر محرم التي تمارس فيها الطائفة الشيعية طقوسها الدينية التقشفية حدادا على مقتل الإمام الحسين بن على) لذلك يصعب تحديد دلالة هذه الظاهرة الاجتماعية لعدم وجود أدلة ثابتة ومفصلة بشأنها في مذكرات الفنان ورسائله. ونطرح السؤال التالي: لماذا اختار ديلاكروا هذا المشهد غير المألوف ليدخله في حيز النمطية الشرقية على قدم وساق مع صور الحياة والبيئة؟ في الواقع يصعب علينا تحديد الغاية الأساسية من هذه اللوحة لدى تصوير الفنان لها. ولكن تحليل عناصرها جماليا وفنيا ينبغي أن يتم عبر مقاربة أو مقارنة بين ماهيتها الشرقية وماهية الرومانسي المتحقق فيها.

إن مبدأ المبالغة في إبداء المشاعر «<Hyperbolique يعتبر مدخلا فنيا «للتعميمية»التي يقصد بها بلوغ أقصى التعبيرية في الصورة الفنية نسبيا، وغالبا ما تكون مكثفة المعايير التي تفوق صورة الواقع. إلا أن المبالغة يراد بها أن تبرز في الصورة الفنية ما هو غامض في المضمون، وإن تكشف المكامن العاطفية والجمالية والإدراكية فيه.

وغالبا ما يلجأ الفنان إلى مبدأ المبالغة ليخدم مسألة إبراز العالم الفني المتميز للعمل، بإنجازه الخصوصية الفكرية-الجمالية والوظيفة الأسلوبية لمبدأ التوليف الفني. إن مبدأ المبالغة يستجيب لمبدأ التناقصية ويعتبر المألوف لدى الرومانسيين ففي مبدأ المبالغة يركز الفعل الرومانسي المتميز للتعبير عن التناحر الواقع والحلم ويرغم المشاهد على التحقق من الأوهام البعيدة المنال ظاهريا، بينما يكون الأبطال «النشيطون» في مثل هذه المشاهد «سلبيين» حيال سلطة الدولة. وللتعبير عن دورهم السلبي وعدم قدرتهم على تغيير الواقع، ويلجأون إلى التعبير عن ألم الذات الداخلي بمظاهر الألم الجسدي. أما نزعة تصوير الحشد الواسع من عامة الناس في حالة «تأملية» أو فضولية أو سلبية في حسم الصراع، فأنها تكشف عن عملية جمودهم وغياب العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين الناس، وانغلاق كل فرد على معاييره الضيقة وعن «الحدث» العام. فيبدو البطل الرومانسي في الجو المحيط به، ينازع من شدة الألم بمفرده. كما أن الفنان في تصويره لهذه الجماعة، إنما حاول أن يلتقط ما يمثل العذاب الإنساني ككل دون

حدود بين الشرق والغرب، ففي الشرق المثالي (شرق ديلاكروا الرومانسي) فاك أيضا هوة بين الإنسان والمجتمع المحيط به، بين الدولة والشعب. وبين المثل العليا وتطبيقها في الواقع «فضلا عن إشارته إلى مبدأ التصوف والتقشف الإنساني الشرقي والرومانسي على السواء. وحين يتناول ديلاكروا هذا الموضوع يمس مشكلة الحقيقة واكتشاف الإنسان لها ووقوف القانون في وجه التعبير عنها» وغالبا ما نجد هذه الفكرة لدى الرومانسيين ويكفي أن نتذكر «اللصوص» لشيلر و «البؤساء» لهيجو، وأبطال الفنان غويا في سلسلة رسوم بعنوان «كابريتشيوس». ويمكن أن نضيف إليها مواضيع العذاب والآلام التي غالبا ما صورت في أعمال الفنانين الأوربيين والشرقيين معا (في فن المنمنمات تتمثل في صور الجلد والتعذيب والعقاب وغيرها).

وكما هو الحال في «نساء الجزائر» فإن وسيلة التعبير الرئيسية لدى الفنان بعد رحلة المغرب تبقى لعبة الضوء وعلاقته باللون حيث يشهد شمس الشرق الساطعة وكأنها تولد من داخل الأشياء، لتمنحها شكلها، فيفيء الشكل نفسه بنفسه، ويغدو بفعلها ديناميكيا إلى حد الانفعالية والدهشة. وتغلب على فضاء اللوحة الألوان الحارة التي تمنحها مناخها العاطفي المحتدم إذ تتناقض ومضات اللون الأحمر المتناثرة في فراغات اللوحة كأنها حبات مرجان زخرفية ترصع الملابس البيضاء وجدران المدينة التي تضيئها الشمس. إن حدة الضوء في سقوطه. المباشر على الأشياء أدى إلى شفافية الخطوط، فبدا اللون هو الإطار لتوزيع الحدود بين مساحات الأشياء. وفي هذه اللوحة برزت الحالة التعبيرية في اللون سواء في ضربات الريشة العريضة والسخية التي منحت الأشياء عفوية الحركة وحرية التعبير، أو في إخفاء عنصر المبالغة في توزيع المناطق اللونية وتدرجات المقامات اللونية بين جزء وآخر.

إن لوحة «مشهد الجلد في طنجة» تمثل إلى حد كبير نزوع الرومانسيين إلى تصوير العادات القديمة عبر المراسم والطقوس الدينية الخاصة بها ويبدو كما لو أنها تملى النقص في الموضوعات الدينية وتمثل شاهدا على الخصائص المحلية النفسية والاجتماعية لهذه الثقافة أو تلك.

الاستشراق في المنظر الطبيعي الرومانسي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر:

يعتبر المنظر الطبيعي من الأنواع الفنية الرومانسية الأساسية في أعوام

الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، أي في الفترة التي أصبحت فيها الطبيعة بالذات مركز اهتمام الفنانين في بحثهم عن عالم الجمال، وسكينة الروح. وأبدى الاهتمام بالمنظر الطبيعي جميع الرومانسيين تقريبا . فكان له حضور أساسي في إبداعهم كنوع فني مستقل، وكخليفة للوحات البورتريه، والمواضيع التاريخية، وكذلك في لوحات صور الحياة والبيئة. مما دل على العلاقة العضوية التي تربط الرومانسيين بالطبيعة وسعيهم إلى التوغل في عالمها وإظهار بهاء قوانينها الداخلية والظاهرية. أي ربط عناصر الطبيعة وتفاصيلها بدلالاتها على مغزى الحياة والهارمونية الكونية الشمولية التي تربط الإنسان في علاقة خفية وجدلية في فلك المنظومة الكونية ككل.

إن مفهوم «بهاء الطبيعة» يمثل نمطا فكريا وموقفا جماليا في العصر الرومانسي، تعود جذوره إلى نظرية «العودة إلى الطبيعة» التي طرحها روسو في القرن الثامن عشر لتنقية الروح من شوائب الحضارة. وتأثير فلسفة الطبيعة على فكر الفلاسفة والأدباء الرومانسيين (شلينغ، الاخوة شليغل، شاتوبريان، دي سان بيير، شيلي، بايرون وغيرهم)، واعتبارا من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومع ازدياد الاهتمام بالتنقيب عن الآثار المعمارية القديمة «نزعة القديم Antique-Uonie) والنجاحات التي تحققت في علم الآثار دخلت الطبيعة حيز الانجذاب العام إلى الجو النقي والصحي الروحي والرؤية الجمالية القائمة على اندغام الإنسان بالطبيعة في الحضارات القديمة (اليونانية والشرقية على السواء). فالتوغل في جوهر هذه الحضارات جماليا، وفلسفيا في محاولة فك رموزها كان يبرز هارمونية علاقة الإنسان القديم بالطبيعة وانعكاسها على نتاجه الفني. ووافق ازدهار علم الآثار ظهور الألبومات، والكتب المصورة (معظمها يمثل أدب الرحلات) التي تجسد معالم الطبيعة، والعمارة، في بلدان كانت تشكل مهد الحضارات القديمة (اليونان، تركيا، مصر، لبنان، سوريا، برسيبوليس) مما دفع بالعديد من فناني فرنسا آنذاك إلى استعارة بعض الموتيفات الطبيعية من هذه الألبومات وإدخالها بنية لوحاتهم الزيتية وبخاصة في أنواع المنظر الطبيعي ومشاهد «الصيد». فنرى أن الأهرامات وأعمدة بعلبك وتدمر دخلت حيز المنظر الطبيعي الفرنسي في أعمال روبير وجوزيف فرنيه (مناظر الإطلال، Ruines) فضلا عن لوحات فناني «البوسفور»

ليوتاروفان مور وقيفرية وميللنغ التي لعبت دورا كبيرا في تطوير المنظر الطبيعي الشرقي. ففي أعمالهم ظهرت المحاولة الأولى لرسم صورة الطبيعة الشرقية بصيغة محلية مميزة وبإدخالها نوع المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا. كما ساهمت أعمال والبومات كل من الفنانين الذين زاروا الشرق برفقة البعثات الأثرية (كاسا، هبلبير، كاراف وغيرهم) في خلق فضول لدى الفنانين الفرنسيين بتصوير أطلال الشرق الدارسة وبزيارتها لاحقا لجاذبية الطبيعة والعمارة فيها. حيث تعتبر هذه الأعمال مصدرا «لجاذبية الرحلات» في العصر الرومانسي لكونها فتحت أمام أعين الرومانسيين جمالية الطبيعة والفنون وعلاقة الإنسان الشرقي بها.

إضافة إلى ذلك، فإن رحلات القرن الثامن عشر قد طورت-في فرنسا وإنكلترا على السواء-فن تقليد الحضارات الشرقية في العمارة وتزيين داخل البيوت «intereur> وبناء الحدائق العامة والخاصة وتنسيقها وكذلك (البارك) فدخلت الحمامات التركية وأنواع الأشجار والنباتات والأزهار الشرقية، والأهرامات والمسلات الفرعونية، صلب هذه الفنون، وباتت مع الزمن مرادفا للطبيعي الرائع ومتمما لمفهوم بهاء الطبيعة» في فن تنسيق الحدائق العامة الإنكليزية والفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.[75]

وفي معرض البحث عن جذور الموتيف الشرقي في فن المنظر الطبيعي الأوربي لابد لنا من الإشارة إلى ظاهرة ملفتة للانتباه، تتعلق بارتباط مفهوم «بهاء الطبيعة» بالشرق في ذاكرة الفنان الأوربي.

إن المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا أو قائما بذاته عرف مراحل من التألق والأفول في تاريخ فن التصوير الأوربي. غير أن هذا النوع الذي ازدهر في العصر الرومانسي (بالذات في الفن الألماني والإنكليزي والفرنسي) استند إلى حد كبير إلى تقاليد المدارس الأوربية السابقة (الإيطالية والهولندية والفلامنكية) في الصورة الفنية والرموز، وحتى التقنية اللونية ومبدأ التوليف بين عناصر الطبيعة. ومما ورثه الرومانسيون عن سابقيهم من عناصر الطبيعة الشرقية التي عرفت وضوحا بارزا سواء في نوع المنظر الطبيعي أو اللوحات التاريخية والدينية منذ عصر النهضة كمرادف فني لمبدأ «الصبغة المحلية» و«الغرابة» و«البتورسك» في أعمال

(كارباتشو، بلليني، غوزولي، بنتوركيو، غير لاندي، بيرانيزي، تيبولو وغيرهم). فباتت عناصر الطبيعة الشرقية رموزا متممة «لبهاء الطبيعة» في لوحات المنظر الطبيعي عن جهة، ومكرسة لايقونغرافية طبيعية شرقية (النخيل، الجمال، الطواويس، الغزلان، مآذن المساجد، الأهرامات، المسلات وغيرها من مظاهر العمارة المحلية الشرقية والعديد من أنواع النباتات والأشجار والأزهار المختلفة) لجأ إليها الفنانون الرومانسيون نهاية القرن الثامن عشر إثر ازدهار موجة المنظر الطبيعي المعماري (المديني) ومناظر الإطلال الدارسة.

كما أن فترة الجمود النوعي لتطور فن المنظر الطبيعي (كنوع فني قائم بذاته) شهدها الفن الفرنسي بعد قيام الثورة الفرنسية وسيادة المذهب الكلاسيكي الجديد (دافيد واتباعه) الذين أعطوا الأولوية للموضوعات التاريخية والميثولوجية، طارحين المثل العليا الجمالية والأخلاقية الكلاسيكية مقابل الاستيعاب الشعوري للعالم. فأدت إلى تراجع هذا النوع الفني مرحليا حتى ظهور الرومانسية في الفن الفرنسي. وبات فن المنظر الطبيعي في الثلاثينيات من القرن الماضي نوعا فنيا غنيا وجامعا حيث كان بالمستطاع الجمع فيه بين الوصف الأدبي والتقاليد اللونية الانكلو-هولندية في رسم المناظر الطبيعية وحرية «التصوير بالقلب والعيون». وانبثق الشرق والباربيزون في آن واحد في مطلع الثلاثينيات. وجمع الرومانسيون في لوحاتهم التي تصور المناظر الطبيعية بين التقنية الجديدة للرسم وعبادة الطبيعة»[76]. ويتضمن إبداع الرسامين الرومانسيين الكثير من أصناف الطبيعة العاصفة والدراماتيكية والهادئة والشاعرية. ويمثل الأخير العالم الذي تكتسب فيه الوداعة المشاعر الرومانسية المضطربة. وهي بالذات تلك الوداعة التي كان يبحث عنها ووجدها الرسامون في طبيعة الشرق، وفي تصوير الوديان الواسعة الطليقة وذري الجبال الشامخة نحو السماء الزرقاء الساطعة، والغابات الغنية، والصحراء بسرابها الشفاف الخادع. وتتضمن المناظر الطبيعية لدى ديلاكروا وبونبنغتون وديكان وغلييو وماريلا وهوراس فيزنيه وولد ودوزا وفرير وفلاندرين الحيوانات الخيالية بالنسبة للأوربي الهائمة في أحضان الطبيعة، والخرائب الجليلة، ومشاهد الصيد الوحشية التي تبعث النشوة.

كما يثير الاهتمام الإنسان الذي يعيش في مثل هذا المنظر الطبيعي. «وموقف مثل هؤلاء الناس من الطبيعة بالذات هو ما يستوعبه المشاهد في المنظر الجاري تصويره (الغموض، والتوازن المنسجم، والصبر وغير ذلك). وتصور الطبيعة الشرقية من قبل الرسامين الرومانسيين دائما منسجمة مع الإنسان، ويقابل هذا الاندغام بين الإنسان والطبيعة بالحضارة البرجوازية. وفي المناظر الطبيعية للرومانسيين يتسم القسم الذي يمثل البشر والحيوانات بأهمية كبيرة دائما، أي أن من الصعب أن تبحث فيها عن المنظر الطبيعي «الخالص». لكن الرومانسيين، إذ يتهمون الثقافة المدنية للمجتمع البرجوازي بإفساد الإنسان الطبيعي يعمدون في الشرق إلى تصوير حياة المدينة والشبكة المتفرعة للأزقة الضيقة في مباني المدينة بكل ارتياح. وانهم إذ يقابلون في وطنهم المدينة برحابة الريف، يبدون انبهارهم بحياة المدينة في الشرق. ويكمن مغزى ذلك في أن نمط الحياة في الشرق يتميز بصورة حادة عن نمط الحياة الأوربي، ويحافظ على شاعريته والبيئة الحرة، وجماله وانسجامه مع الإنسان بغض النظر عن مكان معيشته: في القرية أو في المدينة ويصور الفنانون الرومانسيون المختصون بالمناظر الطبيعية أمام خلفيتها الأعياد الشعبية والشعائر والمراسم، استراحات المسافرين وقوافل التجار. وتنكشف أمام الرومانسيين في نمط حياة الشرق العلاقة الكوسمولوجية بين الإنسان والطبيعة وتكاملها واندماجهما. والحياة في الشرق تتجاوب مع تصورات الرومانسيين عن توليف الإنسان والطبيعة، وتغدو الطبيعة شبيهة بالإنسان، وتتجاوب مع حياة الناس. وبما أن المبدأ «الطبيعي» باق في أبناء الشرق، فانه لا يتناقض مع العنصر الاجتماعي كما هي الحال في المناظر الطبيعية للباربيزونيين. فالطبيعة لدى الآخرين هي الملاذ الوحيد الذي يستطيع الإنسان الاتجاه إليه هربا من المجتمع. أما في المناظر الطبيعية للإستشراقيين فإن الناس القاطنين في هذا العالم ما برحوا سليمين نفسيا وخالين من «شر» حضارة المدينة. وقد بحث الرومانسيون في هذا العالم عن الإنسانية والروحانية والغموض (كما وجد في أصل الكون) والعلاقة المنسجمة مع البيئة الطبيعية. ويمكن القول إن عوامل عديدة أثرت على نزوع المنظر الطبيعي الرومانسي إلى الاستشراق. ومنها الأدب والصور المحفورة التي اقتنيت أبان الرحلات أو رسمت اعتمادا

على الذكريات عن الشرق وكل ما هو شاعري وغريب ورفع. أن انتقال الأدب ومن ثم فن التصوير من وصف الطبيعة ومحاكاتها (فن النموذج الكلاسيكي) إلى بث الروح في المنظر الطبيعي «وإلى كشف» ما هو زائف» وإضافي على الطبيعة، سعيا نحو خلق منظر طبيعي ساحر وخلاب، انعكس على مسألة تصوير المنظر الطبيعي الشرقي الذي يصب عضويا في هذا المجرى الجمالي-الفلسفي «لعبادة الطبيعة» لدى الرومانسيين.

ونرى أن سمات المنظر الطبيعي الإستشراقي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر قامت على الرموز الطبيعية المنبثقة عن طابع الحياة نفسها والتي ادخلها الفنانون الأوربيون في فن التصوير منذ عصر النهضة، غير أن هذه الرموز الطبيعية الشرقية كانت ترى وتصور بعين رومانسية بحتة. أي المحاولة لكشف سر الرمز المشرقي بواسطة ربطة بوظائفه الأخلاقية الجمالية المنبثقة عنها والمتلائمة مع ظروف الطبيعة والبيئة الشرقية نفسها. وتعتبر معاينة الطبيعة الشرقية من قبل العين الرومانسية عن قرب بمثابة محاولة معايشة للطبيعة الغريبة والإحساس بها عن كثب بغية التلذذ أو التنعم بسحرها ونقل هذه «المعاناة» الذاتية إلى المشاهد عبر التقاط مغزاها بدقة وتأمل عميق. إن رسم الشرق تخيليا في العصور السابقة جعل رموز الطبيعة الشرقية تنطق بمقولات جمالية يسبغها الفنان عليها وفقا لأسلوبه وعصره الفني بدأ من النهضة وحتى بداية رحلات الرومانسيين إلى الشرق. وبما أن فناني العصور الفنية السابقة على الرومانسية لم يعاينوا هذا الشرق وجها لوجه، كان من الصعب عليهم تحديد ماهيته الجمالية الخاصة به. لذلك اسبغوا عليه ماهيتهم الجمالية بإقحامهم رموزه الطبيعية في منظومة رموزهم الايقونغرافية الأوربية فبات الرمز الطبيعي الشرقي يمثل الرؤية الفنية الأوربية وينطق بالمقولات الجمالية الغربية المسبغة على عالم الشرق بشقه المسيحي. واليهودي، وليس الإسلامي (تذكر بالرموز الشرقية الإسلامية التي كانت تتراءى في اللوحات التاريخية والدينية المستوحاة من التوراة والإنجيل والتي كانت تصور أحداثها في «الهواء الطلق» وعلى خلفية العمارة والمناظر الطبيعية الشرقية الإسلامية بغية التعبير عن «الصبغة المحلية» للحدث).

بينما أدت رحلات الرومانسيين إلى الشرق، والاحتكاك المباشر بطبيعته

إلى عودة الرمز الطبيعي الشرقي إلى نصابه، أي تصويره كرمز قائم بذاته ومعبر عن هذه الذات لأنه يمثلها . إن المعاينة المباشرة لعالم الشرق القائمة على قوة ملاحظة ثاقبة بلا مراء، وثقافة ووعي ذاتي (رومانسي) وموضوعي (ثقافة استشراقية أي معرفة بالأسس العامة لعالم الشرق المادي والروحي)، خلقت انطباعات واقعية لدى الفنانين الرومانسيين، وساهمت في تكوين صورة شرقية قائمة على الصدق في تصوير تفاصيلها ومرتكزة على أسس واقعية وأصيلة تعبر عن رؤية رومانسية بحتة للكون.

فالمنظر الطبيعي الشرقي الذي لم تمسه بعد يد الحضارة الصناعية البرجوازية آنذاك، بقى محتفظا بهيئته الطبيعية «الخام» «الفطرية» والتي هي رومانسية في عناصر تكوينها (النخيل، الصحراء، الجمل، أنهار، الجبال، النباتات والعمارة في القرون الوسطي المميزة لقبب المساجد والمآذن والقصور والأطلال الدارسة ونمط حياة السكان المرتبط بها) جعل الرومانسيين يلجأون إليه بوصفه مصدرا الهام حي، باعتبار طبيعة الشرق هي أرض المنظر الطبيعي «المصطفى» الذي يحمل في ذاته مقولات جمالية وأخلاقية رومانسية شتى وبحثة.

في أعوام الثلاثينيات استطاع المنظر الطبيعي الشرقي أن يعبر عن شتى أصناف المنظر الطبيعي الرومانسي بمتغيراته المتباينة المتقاربة في أن واحد:

- المنظر الطبيعي التاريخي-البطولي.
- المنظر الطبيعي-الصوري.
- المنظر الطبيعي المعماري بشقيه: مناظر المدينة ومناظر الخرائب.
- المنظر الريفي-المعبر عن فلسفة الطبيعة ورؤية كونية شمولية للعالم.

كل هذه الأصناف من المنظر الطبيعي الرومانسي وجدت إمكانية تجسيد لها في طبيعة الشرق الغنية والمتنوعة. وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نرصد ظهور المنظر الطبيعي الإستشراقي في إبداع الفنانين الذين اختصوا بهذا المنظر الطبيعي. فبات إبداعهم مرتبطا بالمنظر الطبيعي بشكل عام. وبالمنظر الطبيعي الإستشراقي بشكل خاص: أمثال الفنان بروسبير ماريلا والذي يفضل إبداعه دخل الشرق فن المنظر الطبيعي الفرنسي على قدم وساق مع المنظر الطبيعي الباروبيزوني والإيطالي.

بروسبير ماريلا: (1811- 1948) أو«ماريلا المصري» لعل برسبير ماريلا من أبرز ممثلي المنظر الطبيعي الإستشراقي في ثلاثينيات القرن الماضي. لمع نجمه في فرنسا بعد عرضه للوحاته الإستشراقية مباشرة. فارتبطت شهرته بالشرق، واسمه بمصر حيث كان يذيل لوحاته دائما باسم «ماريلا المصري». اكتشفه النقاد والجمهور في لوحاته التي كشفت عن عالم مدهش ومجهول وساحر هو الشرق: طبيعة وشمسا ودفئا. كتب عنه تيوفيل غوتييه في استعراض لصالون عام 1834 يقول: «لقد حققت لي لوحات ماريلا صورة أحلامي عن الشرق. ففي لوحاته شعرت بأنني وجدت وطني الحقيقي. وحين أشحت بوجهي عن هذه اللوحات، انتابني حنين شديد وأحسست للتو وكأنني طريد أو شريد الوطن». [77]قبل ماريلا كان المنظر الطبيعي الشرقي مجهولا، ولذا شكل مصدر الجاذبية و «لئن كان القلب ساميا فهو غير قادر على حب ما يعرفه حق المعرفة «فالنفسي تواقة للحلم والخيال والأحلام والآمال». وإن اختلفت أسباب وغايات وسبل زيارة الشرق، إلا أن الشرق، شرق الرومانسيين واحد. هو شرق الإلهام ومصدر الإبداع.

شاءت الظروف صدفة أن تحمل ماريلا الشاب إلى الشرق. درس فن الرسم في متحف فنان إيطالي مغمور سبق له أن زار الشرق (الفنان فالنتين). وانتقل فيما بعد إلى في متحف الفنان روكبلان (الذي كان مولعا أيضا بالشرقيات) لكي يتقن فن التلوين. وفي عام 1831 ظهر في متحف روكبلان عالم ألماني (متخصص في علم النبات والحيوان) هو البارون فون هيجل، الذي كان يبحث عن فنان شاب ليرافقه في رحلته العلمية إلى الشرق (على غرار تقاليد القرون الماضية) ليسجل ويصور مراحل ومعالم الرحلة. فاغتنم ماريلا الفرصة ليحقق حلمه في رؤية الشرق. وطالت الرحلة مدة سنتين، زار خلالها مصر وسوريا ولبنان وفلسطين وعاش فيها طوال الوقت متنقلا بين أحضان الطبيعة في خيمة ينصبها أينما حل، ويسجل مظاهر الطبيعة الشرقية ومعالمها بشتى عناصرها وتفاصيلها (الطوبوغرافية، والجغرافية والتاريخية والنباتية والحيوانية، وصور البيئة والحياة ونمطها وعلاقة الإنسان بها). وفي منتصف الطريق اختلف مع البارون هيجل وبقى في مصر وحيدا لعدة شهور عمل أثناءها على تزيين جدران مبنى المسرح في مدينة الإسكندرية. كما قام برفقة بريس دافيين (هاوي جمع التحف الشرقية

واحد أعلام تاريخ الفن العربي والشرق في فرنسا القرن التاسع عشر) إلى مصر العليا مما ساهم في اطلاعه على العديد من الآثار التاريخية والمعالم الجغرافية والظروف المناخية الخاصة بمصر.

وفي أعوام الثلاثينيات كان مرسم ماريلا في باريس وكذلك مرسم ديكان بمثابة متحفين للفن الشرقي. وغالبا ما كان يرتادهما ب. ميريميه وت. غوتييه وستندال والأخوان جوانو وجيرار دي نيرفال. وجمعت بينهم أواصر الصداقة والمحبة المشتركة للشرق والتصورات المشتركة عن الرسالة الرومانسية للفن. وكان ماريلا أول من اطلع الجمهور الفرنسي على تأثير ضوء الشمس في الشرق، وقدم أعمالا تتسم بالتحام الإنسان مع البيئة المحيطة به. وقد اظهر العناصر التقليدية «للصبغة المحلية» وفقا لسيكولوجية واستيتيكا الناس، وبارتباط وثيق مع المناخ ومؤثرات الضوء والظل. واكتسبت الفراغات في المناظر الطبيعية للوحاته روحا حيوية عن طريق اتصال الإنسان بالطبيعة، علما بأن الطبيعة في مثل هذه الأحوال كانت تغدو مغزى واقعيا لحياة الإنسان، وجوهر الإنسان الشرقي ومصيره. وقدر النقاد لوحات الفنان لكونه حاول تصوير وجه عالم الشرق الكامل (وليس «مناظر» مؤثرة منفردة)، بتحويل وحدة التنوع إلى معيار للتوازن الانسجامي. وقد خلص ماريلا إلى هذا الاستنتاج ليس فقط بفضل قوة ملاحظته ورغبته الشديدة في الاندماج مع عالم الشرق روحيا، بل ولأنه عاش في الشرق بصفة «مراقب متأمل». وكون الفنان عايش بنفسه تلك الظروف الحياتية ذاتها الموجودة لدى «أبناء الصحراء»، فعاش في خيمة وحيدا مراقبا تلاعب الضوء والظل والرياح في الصحراء والسماء في الليل.. . وتركزت في لوحاته من المناظر الطبيعية مجموعة كبيرة من الصور، التي اعتمدت كأداة للتصنيف الشامل لمختلف الأشياء والظواهر وتوافقها مع العالم الروحي للشرق.

وهو يخلق في لوحاته العالم الذي يتمنى أن يعيش فيه دائما. وقد كتب في إحدى رسائله يقول: «توجد في اليونان آثار معمارية رائعة. وبالرغم من أن المرء قد لا يجد مثيلا لها في مصر، لكن الناس في مصر رائعون، وما برحت متوفرة لديهم تلك الشخصيات والصور التي أبدعت في فن النحت المصري القديم».[78] وقد جذبته حيوية هؤلاء الأشخاص الذي غمرتهم

أشعة الشمس السخية والطبيعة الضخمة وفن العمارة المبتكر. وهو يرى في الخصائص المناخية والجغرافية والطوبغرافية تحقيقا لتصوراته عن انسجام الضوء والظل. ويلاحظ أن الألوان الشحيحة في لوحة أصباغ الرسام الأكاديمية عاجزة عن نقل الغنى اللوني للعالم المحيط. والجدير بالذكر أن ماريلا أمضى قسما كبيرا من رحلته في الشرق بمرافقة عالم نبات مما ساعد على إكساب رؤيته الحدة في البصر وتثبيت العناصر الطبيعية والمعمارية بدقة. واستطاع الرسام التقاط حدود الضوء واللون. والأصباغ المتغيرة في السماء الجنوبية، وتعقيد الألوان التي يكمل بعضها البعض، وإظهار كتلة الهواء القائظ، الذي يلف الأشياء ويغير ألوانها وأشكالها. وتجسد جو مصر لأول مرة بدقة في المناظر الطبيعية للفنان الفرنسي. وبين ماريلا في أعماله تأثير تضاد الشمس الساخنة والظل الكثيف، الذي تولده الأبنية المعمارية الضخمة بل وكذلك الهواء القائظ الساخن في الصحراء. وأظهر الرسام هذا الهواء المرتجف من القيظ والملتهب بواسطة الألوان الدافئة والنور.

وسيغدو إبداع ماريلا واضحا أكثر لو نظرنا إلى مناظر الطبيعة الإستشراقية ليس حسب ترتيب ظهورها في «الصالونات» بل على أساس التصنيف النمطي لها: 1) المنظر الطبيعي لعمارة المدنية 2) المنظر الطبيعي مع الأطلال الدراسية 3) المنظر الصحراوي. وغالبا ما كان ماريلا يستخدم في جميع هذه الأنواع الفنية العناصر المعمارية، ويدخل فيها البشر والحيوان من أجل إشاعة الحياة في «المكان».

وتظهر العمارة الشرقية في لوحات ماريلا بظهر يتسم بالرومانسية. فهي تمارس الدور المهيمن في طريقته لتركيب اللوحة، مكتسبة أهمية سيكولوجية ومعبرة عن العالم الداخلي لشعوب الشرق. ولئن كانت العمارة الشرقية في لوحات رسامي عصر النهضة (وخصوصا لدى بلليني وكارباتشو) تمثل عنصرا في ديكور «مسرح» الأحداث الدينية والأساطير الميثولوجية أو كعنصر جمال بحت، كما لدى تتيسيان وبيرانيزي، ولئن اتخذت في المناظر الطبيعية لكاناليتو شكل خلفية، ولدى روبير سمة للجمال المثالي، فإن العمارة لدى ماريلا هي طابع مباشر للجوهر الروحي للشعب الذي أبدعها. وهي ذات مغزى إنساني كبير يعبر عن الطابع الثقافي القومي، ومترعة بروح

العصر. ويعزي اهتمام المؤلف الرومانسي البالغ هذا بفن العمارة من ناحية إلى تطور الآثار في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وإلى نشوء المنظر الطبيعي الأثرى والمنظر الطبيعي «الغريب»، ومن جانب آخر إلى الاهتمام بتاريخ وطنه والقرون الوسطى ومنابت المسيحية. وبالرغم من أن الرومانسية والاستشراق الفرنسي لم يتجليا في فن العمارة كاتجاه منفصل، فإن الرومانسيين استوعبوا الأشكال المعمارية باعتبارها عناصر «مستحدثة»، وكرمز للزمن، ولطابع الإنسان وسيكولوجيته وطبقا للأفكار الاستيتيكية والطريقة الجمالية للرومانسية فإن العمارة الشرقية كانت تمثل وسطا اصطناعيا، يشعر فيه الإنسان بحريته وقد خلقه في سياق جوهره الذاتي ويعتبر مادة لتجسيد موقفه المنسجم من العالم. وتكتسب قضايا العمارة في فن التصوير والأدب الرومانسيين صبغة أخلاقية-اجتماعية وجمالية، وإلى جانب الاهتمام بعمارة القرون الوسطى (الحصون والقلاع والكنائس الغوطية والأديرة) يبرز الاهتمام بالعمارة المتبقية في الشرق-مهد المسيحية[79]. وتكتسب الأشكال المعمارية في اللوحات الإستشراقية للرومانسيين (وفي طليعتهم ماريلا) بوصفها رمزا فنيا أهمية بالغة لكونها تدرج في مشاهد الحياة اليومية والمناظر الطبيعية، والآثار التاريخية، فتساعد بهذا على «حل رموز» العلاقة بين الفراغ، والمادة وأثر الطبيعة والمناخ على الحضارة والإنسان.

هذا وقد أبرز ماريلا لأول مرة في فن التصوير الرومانسي الميزة الأساسية للمدينة الشرقية ألا وهي: نقطة تلاقي الأبعاد المتضادة للخطوط العمودية في المباني الدينية (المنائر والمساجد) والخطوط الأفقية للعمارة المدنية (أي البيوت). فالمسجد بصفته قلب المدينة، وبوصلة الحياة الدينية والاجتماعية والحكومية والثقافية، لعب دور المؤسسة الدينية والدنيوية، ففيه يجتمع الناس للصلاة، ولممارسة الطقوس والأعياد، وفيه تجري المشاورات، وتلقي المحاضرات حول الدين والفقه والأدب، كما تدور النقاشات حول الشعر والفلسفة. بحيث بات المسجد عبارة عن «بيت الناس» ومجلس الثقافة والسياسة. ودوره لا يقل أهمية عن دور الجامعة في أيامنا الحالية. ومن الطبيعي أن يجذب المسجد انتباه الغربيين بحكم أهميته في حياة الإنسان المسلم، وبحكم مظهر الفخامة المعمارية البارز حيث يرى من بعيد

قياسا على سطوح أبنية المدينة التي لا تتعدى في ارتفاعها الطابقين فضلا عن القيمة الفنية والزخرفية التي تميز فن بناء المساجد الإسلامية وتبرزه كنصب ديني-حضاري احتفالي الطابع. وقد لفت المسجد نظر الفنان ماريلا في وظائفه الروحية والمدنية. إذ صور ماريلا المساجد المصرية (بمختلف أساليب بنائها) في مجمل لوحات المنظر الطبيعي للمدينة، من أجل تقوية التعبير الفني عن موضوع الشرق. وكذلك من أجل مواءمته للصبغة المحلية. وبالرغم من أن المساجد (باعتبارها شكلا معماريا تقليديا للشرق) كانت قد صورت في أعمال العديد من الفنانين الأوربيين (كارباتشو، بيلليني، فناني البوسفور فناني حملة بونابارت، وأعمال الفنان غرو التاريخية وكتاب. كوست)[80] بيد أن صورة المسجد اكتسبت في عصر الرومانسية ليس فقط طابع الرمز أي «الصبغة المحلية» وإنما كرمز ذي أهمية جمالية أخلاقية بالنسبة للإنسان الشرقي في القرون الوسطى في تماثل بناه الجمالية-الأخلاقية مع الإنسان الغربي.

إن الانطباع الأول الذي تركه بناء المساجد في نفس ماريلا، هو مبدأ التماثل مع هيئة الأشكال المعمارية للكنيسة الغوطية (وقد أشار إلى ذلك في رسائله من مصر)[81] من المعروف أن مبدأ الأبعاد المتضادة بين الخطوط العمودية الحادة في فن بناء الكنائس الغوطية وشكل المدينة الغربية في القرون الوسطى، هو من السمات التي تدل على التماثل في البنى الفكرية-الجمالية في تلك القرون بين الشرق والغرب. وقد أشار العديد من مؤرخي الحضارات إلى مسألة التشابه والتداخل بين العمارة الغوطية الفرنسية والإسبانية والعمارة العربية في القرون الوسطي. ويشير لا فجوي إلى أن «ما أثر في الرومانسيين إلى حد كبير هو التقارب بين العمارة العربية الإسلامية والغوطية، وارتباطهما ببعضهما البعض في مبادئ نظرية التضاد في الأبعاد الأفقية والعمودية ومبدأ الزخرفة والسمات التصويرية التي تتجاوب والذوق الروماني». [82]لذا يمكن فهم ولع الفنانين الرومانسيين بتصوير الأبنية الشرقية وبخاصة المنائر والقبب والمساجد التي كانت تتجاوب وأفكارهم الجمالية، إذ يفضلون عنصر «اللاقياسية» في العمارة (المورية والعربية) للعصر الوسيط على المثل القياسية الهندسية المطروحة في فن العمارة اليونانية الكلاسيكي. وتجلي في المناظر الطبيعية لماريلا كل تنوع

أشكال العمارة الشرقية، فنراه في لوحة («شارع في القاهرة» محفوظة في الارميتاج، لينينغراد) يسعى إلى تكثيف الصورة المعمارية الشرقية في وحدة بنائية متناسقة ومتكاملة تشمل أشكالا معمارية شتى(تشبه من حيث البنية إلى حد كبير المناظر الطبيعية للمدن الهولندية في القرن السابع عشر) وتجد الأبنية المعمارية الزقاق الضيق الممتد نحو العمق، والذي تبعث الحياة فيه أشكال البشر والحيوانات الموزعة في مجموعات. ويستخدم الفنان «النمذجة» بالضوء والظلال، بغية إبراز العمارة العربية الإسلامية مع منارة المسجد الشامخة والمبنية وفق الطراز الفاطمي. والزاوية التي انتقاها الفنان واتجاه أشعة الشمس يتيحان للبصر الإحاطة بالمجموعة المتناسقة من الأبنية المعمارية. ويفضل هذه الإنارة تنبس بدقة التفاصيل الفخمة والزخارف والحفر الجميل على الحجر. ويؤكد التضاد بين الضوء والظل ضخامة المبنى الرئيسي وكماله التشكيلي بإبرازه وسط الأبنية الثانوية.

ويبني ماريلا فراغ اللوحة في العمق مستخدما مبادئ الديكورات المسرحية المألوفة لديه. فالزقاق لا يختفي في رحاب الأفق، بل ينغلق «بخلفية» من جدران البيوت المتقاربة. وتكشف مهارة ماريلا في رسم بعض التفاصيل ما يتمتع به من حس معماري معين، والتناسب في الفن المعماري. كما أن المشربيات المتدلية من اليسار واليمين في الشارع لا تخدش الانطباع بوجود وحدة تركيبية في المنظر الطبيعي. ورهافة حس الفنان بأدق التفاصيل المعمارية وعناصر الزخرفة وبناء طوب الجدران لا تجعل المنظر الطبيعي جافا، بل بالعكس، تكسبه غموض المدينة الشرقية بشبكة من الشوارع والأزقة والشرفات الخشبية، المتدلية فوق الشارع، والعمارة الجميلة.

ولإشاعة الحيوية في منظر المدينة وتنويعه يدخل الرسام في اللوحة أشكال أشجار النخيل الباسقة، والجمال المتهادية باعتزاز، وجملة من التفاصيل المنزلية مثل: وعاء نحاسي مزخرف في الركن الأيسر للوحة والأقمشة المعلقة في الشرفة والأثاث الموضوع في الشارع وغير ذلك. وجميع هذه التفاصيل التي قد تبدو «نافلة» للوهلة الأولى تمارس وظيفتها الخاصة بها في منظر المدينة. ويبدو كما لو أنها تصور المبدأ الرومانسي لتوليف الفنون وتوافق العمارة والإنسان والنباتات وأعمال الفنون التطبيقية والطبيعة وتلاحمها في وحدة منسجمة تعبر عن الفكرة الفلسفية لوحدة الهارمونية

الكونية. ويبرز الفنان عن طريق التدرجات اللونية الدقيقة جدا القسم الأيمن من الشارع، حيث تقوم أكثر المنشآت المعمارية أهمية، وترسم، «البقع» الشمسية على الأرض وجدران البيوت فتمنح السكون والاستقرار، وتكسب شوارع المدينة الحركة، والتفاعل الديناميكي مع الأشياء الكائنة في مقدمة المشهد. وتبدو الأشكال المعمارية بمثابة موضوع غريب وجذاب.

ويمارس الضوء دورا كبيرا حيث يكسب التلوين سمات تغير الجو نوعا ما. ويعطي بواسطة إيقاعات الضوء حتى عنصر الزمن، ووتيرة الحياة في الشرق. وتنير الشمس (وتتمذج). فهي لا تساعد فقط على تكوين جو مشبع بالانفعالية والطمأنينة، بل يبدو كما لو أنه ينبثق في داخل كل «لطخة» لونية، مكسبا إياها نورانية نادرة المثال. ويتحد البشر والحيوانات والنباتات والأبنية المعمارية في حزمة من نور الشمس ككل واحد.

وأظهر الفنان مصداقية لا نظير لها في لوحته «مشهد من ميدان في القاهرة». وتبدو فيه بيوت شرقية نموذجية تزينها الزخارف المحفورة الظريفة، والمنارات الباسقة المخرمة، متعالية إلى عنان السماء، مما يساعد الفنان على أن يحقق في تركيب المنظر اندماج الواقع والخيال، وشاعرية حياة المدينة وواقعها اليومي. فضلا عن أن المعالجة اللونية في اللوحة رائعة: فالسماء الزرقاء الصافية ذات غيوم متفرقة، مفعمة بجفاف الهواء، والأشجار العملاقة التي يبدو وكأنها «تمر» عبر الضباب القائظ المائل إلى الاصفرار، وهي تدل على الحرارة الاستوائية. ويظهر الفنان لأول مرة زمنا معينا ووضعا معينا للطبيعة: الهدوء عند الظهيرة القائظة، وأبخرة الجو في مصر، وأقصى التضادات الضوئية، حين لا تهب نسمة ريح، ويسود السكون في شوارع المدينة الشرقية التي تكون غاصة بالحركة في الساعات الأخرى من اليوم. وتدرجات الألوان الدافئة الشاردة تصور وضع الطبيعة المتغير باستمرار في هذا الجزء من الشرق الأوسط. وكتب ماريلا يقول: «ترى حدة التضادات بجلاء في القاهرة بالذات. فهناك يذوب كل شيء في انسجام المنظر الغريب: الأضرحة والمساجد وبساتين النخيل. والنيل الذي يبعث بتألقه الحياة في الصحراء، والأنماط المتعددة للأبنية السوداء والصفراء والبيضاء والرمادية، والأزقة الضيقة، حيث يحتشد الناس.. . وتستقر ذرات رمالها فوق آلاف وآلاف المآذن، المكسية بزخارف إسلامية

(أرابسك) دقيقة، وأروقتها مبنية بحذق، كما أنها نفسها تبدو كأشجار النخيل في البساتين. ويحفز هذا المنظر المدهش حمية الفنان»[83].

وعرض ماريلا في صالون عام 1835 لوحتان مصريتان هما: «ذكريات عن رشيد» و«منظر ضريح الشيخ عبد النجار في الأرياف بالوجه القبلي» وعقب سنتين شاهد الجمهور لوحة مماثلة أخرى هي «مشهد ضريح الشيخ أبو مندور بالقرب من رشيد». ويمكن أن تنسب لوحات ماريلا هذا عن حق إلى صنف لوحات «الخرائب المتسمة بالحنين إلى الماضي». وبمجابهة فناء الوجود الإنساني بالنصب التذكارية الرامزة إلى الخلود إن عبادة «الأضرحة» و«المقابر» في عصر الرومانسية قد اكتسب مجددا الأهمية ذاتها التي كانت تتصف بها في القرون الوسطى في الشرق حين «كانت عبادة الأسلاف التي مارست دورا كبيرا في الحياة، ترتبط بموقف البشر من الزمن. وقد وجدت هذه العبادة في الشرق حيث كانت تتناقل الأسماء ضمن سلالة واحدة، ويتم معها أيضا انتقال الخصال الشخصية لحامليها[84]. وتكرار الماضي، وتشخيصه في الإنسان الذي يعيش في الحاضر والمستقبل، لهما علاقة بصيانة ذكرى الآباء والأجداد. وكانت المدافن والمقابر توجد في الشرق الإسلامي منذ القرون الوسطى جنبا إلى جنب مع مباني العبادة (المساجد والحسينيات) في المدينة أو في القرية. وهي تجسيد لمبدأ التقارب بين العالمين (عالم الدنيا وعالم الآخرة، العالم الإلهي، والعالم الإنساني). إن مبدأ قيام المقابر قرب بيوت العبادة، من مبادئ القرون الوسطى سواء في الشرق أو الغرب (قيام المقابر قرب الكنائس). وهو تعبير عن وحدة الزمن، الذي يخضع فيه الحاضر والمستقبل (الآخرة) لسلطة الماضي. كما أن فكرة الزوال والفناء والخضوع التام لإرادة الله ومشيئته كانت تتحكم في مصير الإنسان المؤمن في العصر الوسيط، الذي ينظر إلى الدنيا على أنها فترة انتقالية إلى الآخرة إلى العالم الأبدي. واستمرار هذه المبادئ في الشرق حتى القرن التاسع عشر (بينما تخلت عنها أوربا بفعل التطور الحضاري) جعل ظاهرة «المقابر» و«الأضرحة» تقع في حيز اهتمام الفنانين الأوربيين. لذلك نجد أن معظم الرومانسيين (ديلاكروا ديكان، فرير، فرومنتان، شاسريو وغيرهم) يسجلونها كإحدى المظاهر المميزة للبيئة والبسيكولوجيا الشرقيتين. وهي تتضمن إلى حد ما إشارة إلى وجود الإنسان الشرقي «خارج الزمان»

العصري على العكس من زمن الإنسان الغربي السريع التأقلم والجريان، وليد اللحظة القصيرة و«الآني» الذي لا رجعة فيه. كما أن فكرة الأضرحة تشير في الوقت ذاته إلى العاطفية والانفعالية للإنسان الشرقي الذي يجد صعوبة هائلة في التأقلم مع «غياب» الأحباب. وليس من قبيل الصدفة أن يكون «الرثاء» في الشعر الإسلامي (العربي والفارسي والأندلسي والهندي) قد شكل أحد أنواع الشعر الرئيسية. وهو فن قائم بنفسه يعكس فلسفة الروح الإنسانية في علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، الفاني والأبدي التي تتركز حول مبدأ القدرية وفكرة الفناء والزوال. من هنا يبرز دور الشرقي العاطفي الذي يدخل في تراجيديا الموت دخولا طوعيا وكليا، وينتج معاناة إنسانية هي صفو الإبداع الفني. ويبدو أن ماريلا من خلال معايشته للبيئة الشرقية لفترة طويلة، تمكن من التقاط بنية العالم الروحي الشرقي عبر فنونه. فالفن فلسفة حياة. كما أن الفن نتاج روحي للشعب. وحين أخذ ماريلا يرسم «الخرائب» والأضرحة، إنما كان يتحسس بلا مراء سيطرة مفهوم «الزماني» في حياة الشرقي، والإحساس الشمولي بالحاضر، الذي يجعل إيقاع الحياة بطيئا. ففي لوحة «منظر ضريح الشيخ أبو مندور» جمعت شاعرية الشرق الرومانسية بأسرها. فتبدو أشجار النخيل المشوقة مغمورة بضوء الشمس إلى جانب أشجار البلوط، ويشبه سعفها وأغصانها النجوم الهائمة الغريبة في قبة السماء. إن النخل رمز الشرق تاريخيا في الفن الأوربي، غير أن الرومانسيين منحوا النخيل بعده الاجتماعي-الجمالي. فبات رمز الأمل في الصحراء، ورمز الخلود قرب القبور، وهو حارس العربي من قيظ الشمس وينبت كالمنارة في الصحراء تقيه من الجوع، ويحرس رفاته في الممات. وقد أعجب الرومانسيين بتمرده على الصحراء بامتشاق جذعه عاموديا بعكس صفحة الرمال الأفقية. وبتمرده على الفناء يعيشه طويلا شأنه شأن الأطلال والأضرحة. فيبدو في لوحاتهم وكأنه رمز الطبيعة الذي يقاوم زحف الزمن، والانصياع للقدر، وفناء الإنسان في وجوده الأرضي.

لقد أشرنا آنفا إلى الأهمية الكبيرة التي اتسم بها في الرومانسية فن رسم «الأطلال» أو«الخرائب»، التي تغني بها في أعمالهم كل من شاتوبريان وهيجو وغيرهم. وقد جعل ماريلا هذا الفن يتسم بالانفعال والإحساس.

واكسبه الهيبة البطولية والشاعرية. وغالبا ما كانت الملحمية تتحقق في لوحاته عن طريق الشفافية وتحسس الأنفاس الحية للطبيعة والعمارة. ولا يكتفي ماريلا فقط بتثبيت أدق تفاصيل الخرائب الشهيرة، بل يقابل مفهوم «الماضي بالحاضر»، ويصور كما في لوحات «خرائب بعلبك» و«خرائب مسجد الحاكم في القاهرة» (1840، اللوفر) فضاء معماريا كبيرا مع منظر المدينة البادية من بعيد. ويشكل أساس البنية التركيبية للوحة: التضاد بين الجزأين الأمامي والخلفي وهو يشتد في النقلة اللونية من الأصفر والرمادي والبني في الجزء الأمامي إلى الفضي الرمادي والبنفسجي الفاتح في الأبنية البعيدة لمدينة القاهرة بقلاعها ومساجدها في «لوحة خرائب مسجد الحاكم في القاهرة».

إذ يحاول التركيز في تركيب اللوحة على ركنها الأيسر (بقايا منارة المسجد والجدران والأعمدة الضخمة) ويعبر الاهتمام الرئيسي إلى الأسوار الهائلة، فيظهر أن البطل الرئيسي للوحته هو الأثر المعماري، وليي حفنة من الأفراد، الذين توقفوا للاستجمام بالقرب من هذه الخرائب الجبارة. وتهيمن على تركيب اللوحة العضوية العامة، السماء المترامية الأطراف ذات التدرجات اللونية الكثيرة: من الأزرق السماوي إلى الأزرق الفاتح الذي تحول إلى الأبيض تقريبا في الأفق. والمنظر الطبيعي الذي يسحر الناظرين بشاعريته الرقيقة في إظهار النهار المشمس، والسكون التأملي، وهدوء الصحراء والإيقاع البطيء لحركة الأفراد، الذين يستجمون في ظلال الخرائب إلى جانب جمالهم. إن التلوين الدافئة الشفافة الخفيفة، مع الانتقال الدقيق للغاية من الفاتح إلى القاتم، تخلق الوحدة اللونية للوحة، وفي الوقت نفسه تتجاوب مع الألوان الحقيقية للمنظر الطبيعي المصري. فيولد لون الخرائب والأزياء والجمال والتربة صلة قرابة داخلية بين الطبيعة والبشر القاطنين فيها. كما أن تلاعب الضوء والظلال والألوان الصفراء الفاقعة، والضربات الشفافة المكتنزة ذات العمق اللوني والمميزة لماريلا، والتي تحول رمال الصحراء إلى ما يشبه ذرات الذهب، التي تتألق تحت الأقدام، فتكسب تركيب اللوحة سحرا خاصا وشاعرية دافئة.

وتمثل لوحة «خرائب مسجد الحاكم في القاهرة» نقله إلى مرحلة جديدة نوعيا من تطور النظرة الفنية لعالم الشرق، حين يكف المنظر الطبيعي

الشرفي عن أن يكون رفيعا ومعمما. ويدرك الفنانون أن قيمة منظرهم الطبيعي الإستشراقي تكمن في تغيراته وغنى الألوان وبهائها.

ولقد أتاح للفنان موقفه الفردي من الشرق إحلال الانسجام بين عالمه الداخلي وعالم الطبيعة الشرقية. «إن المنظر الطبيعي هو حالة الروح، ويعجب من يقرأه حين يكتشف التشابه في كل جزء»[83] وأتاح طاريلا مرفقه من الشرق ومن مصر، ضمنا. أن يرى في وجره المصريين انعكاسا لكآبة نفسه الروحية وحياته المثالية، التي تشكل مادة أحلامه المنشودة. وأصبحت أشجار النخيل والمساجد والرمال الذهبية والأزياء الشرقية والجمال-«ملوك الصحراء» الموضوع الرئيسي في المنظر الطبيعي الإستشراقي للفنان. وعندما أبدى ماريلا اهتماما خاصا بمناخ الشرق ودوره في عكس أشعة الشمس، ووضع الجو بما فيه الضوء والهواء، فإنه اكسب لوحاته من المناظر الطبيعة مسحة خاصة، كما لا يمكن للمرء أن يخلط بين مناظره «المصرية» البحتة مع أية مناظر طبيعية أخرى. والأكثر من ذلك يعير ماريلا الاهتمام إلى تدقيق فعل الزمن من السنة وحتى الوقت اليومي في المناظر الطبيعية المتعلقة بالطبيعة في مصر. فهو يرسم المنظر الطبيعي الواحد في مراحل متعددة من فصول السنة ومن ساعات النهار لكي يتمكن من التقاط صدى أنفاس الفصول والمناخ في حركة الطبيعة.

ولنبحث على سبيل المثال في لوحتين للفنان هما: «ضفة النيل» (1831-1833) (متحف الارميتاج بلينينغراد) و«بني سويف على النيل» (مجموعة ويليس، لندن). فالمشهد واحد تقريبا، يصور ضفاف النيل. (ولا بد من الإشارة إلى أنه بعد أن نشر فيفان دينون أعماله صارت المواضيع المصرية غالبا ما تصور في أعمال الغرافيك والليثوغراف، أما في التصوير الزيتي فلم تظهر إلا عند ماريلا بطابعها المصري البحت). فالنيل يرمز بالنسبة للمصريين إلى الحياة والرخاء. وكان المصريون يعقدون على هذا النهر أمانيهم وآمالهم ويفضلون العيش على امتداد ضفافه. كما جذب الفنان الرومانسي مشهد الصحراء الخالية المترامية الأطراف مع أشجار النخيل الساحقة ومياه النيل الشفافة المائلة للاصفرار الذي يولد خواطر عميقة. وتبدو الطبيعة فيه بذاتها لوحة غريبة مبتكرة وأصيلة. ويظهر ماريلا في اللوحة المعروضة في الارميتاج رحابة التركيبة البنائية التي يندمج فيها

الضوء والهواء والانسجام الذي يربط الإنسان بالطبيعة. وأشكال البشر العاملين في الجزء الأمامي للوحة ترغم المشاهد على تذكر بعض لوحات المناظر الطبيعية الهولندية في القرن السابع عشر. فتبدو مياه النيل المتألقة بدون اتجاه محدد، وتحيطها الرمال من الجانبين. وتقوم على الضفاف مجددا أشجار النخيل الهيفاء، ويعمل إلى جانب البشر الجمل المألوف بقدر لا يقل عن النخيل، بالنسبة للمناظر الطبيعية الشرقية. وتبني تركيبة اللوحة عمليا بدون خطوط عامودي، ولا تستثنى من ذلك سوى أشجار النخيل في الجزء الأيسر من اللوحة التي تنافس السماء والأفق. ويتحسس الإنسان (الرومانسي) في هذه الصحراء العارية، في الرحاب الفسيحة نفسه قريبة أكثر من الخلود ومن الفضاء وعوالم النجوم. وبميسوره هناك البقاء فترة طويلة وحيدا مع نفسه وأن يكون بشخصه نفسه. لكن الذكريات فقط تضفي على هذا السكون مسحة من الحزن.

لقد توغل ماريلا في روح مصر، وفي مملكة الضوء واللون، إلى حد استطاع به إظهار درجات العمق اللوني، والتأثيرات الضوئية والتدرجات اللونية الشفافة، وتنقلات اللون في ألوان السماء والماء والرمال بصورة متناعمة خاصة. وحين صور ماريلا النخيل حدد بدقة الوقت من العام. وحيث ما برحت متدلية من النخيل أعناق البلح الناضج. ولكل شيء نكهته الخاصة حيث يغمر نور الشمس المكان بأجمعه. علما بأننا لا نرى هنا التجسيد المركز لشدة الضوء، كما في «خرائب مسجد الحاكم» أو في «شارع في القاهرة»، بل تم توزيعه على كل سطح اللوحة. ويبدو حيويا وبخاصة المشهد في مقدمة اللوحة، حيث احتشدت الألوان الحمراء والخضراء والقاتمة (السوداء). وفي اللوحة الثانية التي تصور ضفاف النيل أيضا (مجموعة وللأس) يرسم ماريلا وقتا آخر من العام، وساعة أخرى من النهار. وتدل على هذا أيضا المعالجة اللونية، وعدة عناصر في المشهد (ويتضمن ذلك أشجار النخيل بعد جني المحصول منها، مما يدل على أن الوقت قريب من الخريف). ويبدو كما لو أن ماريلا يسير في هاتين اللوحتين على هدي دعوة شاتوبريان الذي كتب يقول: «لو أخذنا سهلين منبسطين يشبه أحدهما الآخر كثيرا، بينما يقع أحدهما في الشمال والآخر في الجنوب، فإن إنارتهما في أوقات النهار المختلفة، وتدرجات الضوء، فيهما،

والانطباعات المعنوية تجعل هذين المشهدين المتماثلين من الطبيعة غير متشابهين على الإطلاق». [86] ودعا شاتوبريان الرسامين في «رسائل من إنكلترا-حيث كان المقصود به هذا المنظر الطبيعي بالذات-إلى إبلاء الاهتمام الأولى إلى تصوير السماء، لأن السماء بالذات-هي أهم جزء بنائي في لوحة المنظر الطبيعي. فالسماء في أعمال ماريلا، وخصوصا لوحاته الصحراوية، تعتبر بمثابة ضابط الإيقاع اللوني في تركيب البناء العضوي العام للمنظر الطبيعي يضبط بواسطتها التوزيع الرئيسي في المعالجات اللونية للوحة.

لقد صور ماريلا في الثلاثينيات العديد من لوحات المنظر الطبيعي المعماري «ساحة الأزبكية في القاهرة»، «مقهى في بولاق»، «مسجد باب الوزير»، و«منظر من بولاق» معظم هذه اللوحات تقوم على أساس التوليف بين الطبيعة، والثقافة، والبيولوجيا في وحدة متسقة. ويعتبر ماريلا من رواد المنظر الطبيعي الإستشراقي الذي أدخل العمارة الإسلامية بوصفها نشاطا روحيا لشعوب الشرق وإن كان ماريلا قد طور ما بدأه فنانو عصر النهضة والباروك في تصوير المنظر الطبيعي غير أن مصادره الأولى كانت بلا شك أعمال فناني رحلة بونابارت على مصر (فيفان دينون وكتاب «وصف مصر») وكذلك كتاب المهندس المعماري كوست (تلميذ ليدو) الذي زار مصر عام 1817 بصحبة عالم الجغرافيا جيمور، ونتيجة رحلته هذه صدر كتابه المصور وألبومه الشهير (العمارة العربية ونصبها في القاهرة، تخطيطات وصور ما بين عام 1818- 1826) الذي صدر عام 1829 في باريس. ومن المحتمل أن يكون ماريلا قد استند إلى هذا الكتاب في نقل تفاصيل الزخرفة وتحديد الأساليب المعمارية الإسلامية في مصر. ففي لوحته «منظر من بولاق» يبدو تأثر ماريلا بصور لوحات فيفان دينون من كتابه عن مصر، وكذلك بصور ألبوم كوست. وبخاصة تصوير المآذن والجوامع في علاقة عضوية بالمناخ والطبيعة للصحراوية، ونمط حياة الإنسان حيث يثبت مبدأ نظرية المناخ، ونظرية التضاد في الأبعاد والخطوط. إن المرحلة الأخيرة من إبداع ماريلا في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات شهدت تغييرا جذريا في رؤيته للمنظر الطبيعي بشكل عام. في هذه الفترة من تاريخ فن التصوير الفرنسي ازدهرت إلى حد كبير نزعة تصوير الطبيعة الخالصة (الأشجار، الغابات، الإحراج، الوديان) وكان روادها من ممثلي مدرسة الباربيزون

والمدرسة الإيطالية التي مثلها فنان المنظر الطبيعي الشهير كورو.
وقد أقلع فنانوها عن تصوير إضافات على منظر الطبيعة من حيوان وإنسان وعمارة. وحاول ماريلا بدوره السير مع التيار السائد في المنظر الغربي الفرنسي بإقلاعه في مناظره الإستشراقية عن المناظر الصحراوية والمعمارية ومناظر الخرائب. أي بإخضاع الطبيعة الشرقية لمقاييس المنظر الطبيعي الأوربي السائد. فأنجز عددا من اللوحات وفق مبدأ «عبادة الشجر» الذي نادى به جماعة الباربيزونيين ابتعد فيها عن طابعه الخاص والطابع المميز للطبيعة الشرقية. وبدت فيها لوحاته مثل «منظر مصري» (متحف ديجون، فرنسا) و(«منظر مصري»، بيرغوان كليومون-فيران، فرنسا) عبارة عن مناظر طبيعية قريبة من طبيعة الغرب أكثر من الشرق. ففي «منظر مصري» يخلى تركيب بناء اللوحة أمام شجرات ثلاث فقط تشبه السنديان، وفي «منظر من القاهرة» يصور ضفة من نهر النيل تغص بصف طويل من شجر السنديان أيضا، بينما تظهر مآذن جوامع القاهرة في الجهة اليسرى من اللوحة. وتحفة هذا الاتجاه في المنظر الطبيعي لدى ماريلا تعتبر لوحة («منظر مصري»، متحف بورغون). يصور فيها شاعرا رومانسيا في خلوة ساحرة مع الطبيعة لحظة مغيب الشمس، وهجوم جحافل الظلام فتظهر صفحة النيل ذهبية البريق، وخطت منائر الجوامع انعكاسات صورها على صفحة الماء، بينما تحاصر النهر والشاعر الأغصان الوارفة من كل الجهات. وهذا المنظر المثالي الطابع برومانسيته، إنما يدل على الشاعرية الرفيعة التي يتمتع بها الفنان نفسه ويحاول أن يسبغها على طبيعة الشرق بشفافية وموسيقى لونية داخلية ترتقى بطبيعة الشرق إلى النموذج في المثالية الرومانسية. كما أنه يحمل طابع الرؤية الذاتية للطبيعة، والعلاقة المتفردة بالمنظر الطبيعي بعكس مزاج الإنسان على هيئة الطبيعة، وعكس الطبيعة على مزاج الإنسان، أي وضعهما في حالة تماثل وذوبان الواحد في الأخر. إن المنظر الطبيعي الإستشراقي في إبداع الفنان ماريلا قد قدم للفن الفرنسي «أصالة روح» الطبيعة الشرقية من ذوبان الإنسان بالطبيعة، وأثر المناخ على الأخلاق والفنون (العمارة بشكل أساسي)، فبات الشرق «الملون» عبارة عن موديل للعالم الرومانسي للفنان سواء في رموزه، وإيحاءاته، وإشاراته، ودلالاته التي أدخلها حيز اللوحة (الإنسان، والنبات، والحيوان،

والعمارة والمناخ).

لم يعرف الفن الفرنسي قبل ماريلا روحية الطبيعة الشرقية، فهو أول من صور فضاء الصحراء وجمالها، وتعبير العمارة العربية الإسلامية، وهو أول من التقط اللون المحلي خصوصا الضياء في الطبيعة الشرقية، إن تغلغل ماريلا في طبيعة الشرق، جعله مندمجا فيها الآخر حد يصعب معه سلخ الواحد من الآخر. فمشاعره الذاتية أضفت على فن الطبيعة الشرقية مسحة رومانسية جذابة ومؤثرة. وهو الذي أحب الشرق وانطلق من الشرق ومات مبكرا بسبب مرض التقطه من الشرق، فالشرق بدايته ونهايته، وقد صوره وفقا لرؤيته واحتمل بسبب ذلك مشقة «التحريم» الذي رمته به الأكاديمية حتى آخر أيام حياته عندما تدخل صديقه الشاعر بروسبير مريميه وانتزع له من الأكاديمية جائزة لكي يعيش منها على فراش المرض (توفي شابا عن 37 عاما) ولم يوف حقه في الأوساط الرسمية وبقيت أعماله في طي النسيان حتى السنوات الأخيرة من هذا القرن حيث عاد يلمع اسمه بلمعان نزعة الاستشراق في العقدين الأخيرين في أوربا وأمريكا.

لاشك أن ازدهار فن المنظر الطبيعي ونظرية اللون في أواسط القرن التاسع عشر دفع بالعديد من الفنانين «الصغار» و«المغمورين» نحو تصوير المنظر الطبيعي الشرقي بوصفه قادرا على جذب المشاهد الفرنسي بغرابته، وألوانه، ودفء وحيوية طبيعته القابلة للنطق برموز الروح المتعطشة إلى السكينة.

وقد ظهرت في الثلاثينيات مجموعة من الفنانين الذين رافقوا حملة الجزائر، أو زاروا بلدان الهلال الخصيب، فصوروا معالمها الطوبوغرافية والمعمارية. والطبيعية بلوحات متعددة ومتنوعة بأطرها الأسلوبية والجمالية. غير أن أعمال هؤلاء الفنانين لم تلفت نظر المشاهد الفرنسي في الصالونات الرسمية آنذاك. أولا لكثرتها، وثانيا لتقوقعها في قوالب أيقونغرافية ثابتة جعلتها تبدو تكرارية، واستعراضية.

فالمنظر الطبيعي وفق المفهوم الرومانسي هو تصوير «إحساس» ما بطبيعة ما أي نقل الحالة الروحية التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان ومحاولة تثبيت حالة التماثل الروحي بين بنية النفس الإنسانية وبنية الطبيعة الكونية. ويعتبر الذوبان في الطبيعة مطلبا رومانسيا رئيسيا بغية التقاط بناها

الداخلية ومعايشتها من أجل إعادة خلقها في لوحة هي هارموني متسق بين «الأنا» والطبيعة.

إن الفنانين الرومانسيين المغمورين الذين زاروا الشرق لم يضيفوا للمنظر الطبيعي الشرقي رموزا أو تقنية جديدة، فبقى استشراقهم سجين الأطر والقوالب الايقونغرافية التقليدية. ومما نبغي الإشارة إليه أن أعمال هؤلاء الفنانين المغمورين، قد حفظت لنا الصورة الشرقية للطبيعة والعمارة والإنسان التي ميزت القرن التاسع عشر، ونقلت إلينا إلى حد كبير الهيئة أو الصور الخارجية التي كانت عليها بلادنا وشعوبنا في القرن الماضي. ونحن ندين لهؤلاء الفنانين لأنهم سجلوا لنا حقبة من تاريخنا الاجتماعي والطبيعي في صور مشرقة بالضوء واللون، ومتألقة بأناقة الاختيارات التي وقعت عليها أعين الفنانين الرحالة الذين طالما زينوا صور بيئتنا بعوالمهم الجمالية الغنية، وأبرزوا فيها عوالمنا الجمالية الغامضة والسرية والتي لم نكتشفها أو حتى لم نحاول الوقوف عندها لكونها صور ومظاهر حياتية وبيئية عادية ويومية. بينما رأي فيها الأوربي سحر أرواحنا، ورفعة ذوقنا الجمالي والأخلاقي. نذكر من هؤلاء الفنانين الفنان ادريان دوزا (1808- 1868) الذي رافق البارون تايلور (هاوي جمع التحف الفنية) إلى الشرق وخصوصا مصر لإقناع محمد على باشا بالسماح له بنقل مسلة الأقصر إلى فرنسا)[87]. وقد زار دوزا سيناء ومصر العليا وترك لوحة شهيرة («دير القديسة كاترين في جبل سيناء»، 1845، متحف اللوفر، باريس). وقد طبع كتابه عن هذه الرحلة عام 1839 باسم «خمسة عشر يوما في سيناء»[88]، بالاشتراك مع الأديب الكسندر دوما. وقد تخللتها رسومه التي بقيت عبارة عن وثائق تاريخية عن العمارة الشرقية بمختلف حقبها ومدارسها. وفي عام 1839 زار الجزائر في إطار بعثة فرنسية لإنشاء سكك الحديد، كانت نتيجتها العديد من اللوحات التسجيلية لمناظر طبيعية جزائرية. أما الفنان تيودور فرير فقد ارتبطت لوحاته الإستشراقية بفلسطين. فكما ارتبط ديلاكروا بالمغرب، وماريلا بمصر، وديكان بتركيا-فإن تيودور فرير خلد المناظر الطبيعية، والآثار المعمارية، والهيئة البانورامية لفلسطين والقدس ويافا، وحيفا، وجبل الزيتون. وأهم لوحاته «قلة في الصحراء (متحف غاليري، لندن) التي تنبثق منها محاولة انطباعية في المنظر الشرقي من حيث رصد حركة الضوء واللون،

ومن حيث ضربة الريشة، العريضة المشبعة بالضوء. أما لوحته الثانية» «منظر من شمالي القدس» (متحف غاليري، لندن) فقد تمكن الفنان فرير من إعطاء المنظر الطبيعي الفلسطيني مسحته المحلية التاريخية، وتميز لون الأرض المغبرة (المائلة إلى الصفرة الباهتة التي توشح شجر الزيتون بغلالة شفافة من غبار. وفي لوحته «صباح في فقطة»، متحف غاليري) يظهرن لون الصباح بضوء الشمس الذي يخلق من الأشياء لونها الحي. أما في لوحته «خيمة بدو على جبل الزيتون في القدس» (متحف غاليري، لندن) فتظهر أرض فلسطين في صورة تاريخية مرتبطة برمز الزيتون. وفي ساعة أفول الشمس التي تطرح أشعتها خلال موكبها على التلال والهضاب الجرداء إلا من شجر الزيتون الذي يقاوم الطبيعة والجفاف باخضراره الدائم.

يتميز المنظر الطبيعي الفلسطيني في لوحات فوير، بحيوية وانفتاح بانورامي واسع يشمل معالم طبيعية متعددة من صور القدس، والجبال، والهضاب وغابات الزيتون، وقوافل التجارة ومضارب البدو. والموضوع الرئيسي لمعظم مناظره الشرقية يقوم على توليف العناصر الايقونغرافية الطبيعية للشرق ولفلسطين بخاصة (جامع الأقصى، جبل الزيتون، خيم البدو، قوافل التجار والحجاج). ففي إطار بناء تركيب اللوحة الواحدة يحاول الفنان إعطاء صورة مكتملة ومتناسقة للحالة الطوبوغرافية دون الغوص في التفاصيل الاثنينية للسكان، لذلك اتسمت مناظره الفلسطينية بالبانوراما التصويرية والتعبيرية على السواء. ففي الجزء الأمامي من اللوحة يصور دائما العرب في أزيائهم الفلسطينية التقليدية، والجمال. وفي الجزء الوسطي تظهر دائما التلال التي تزينها أشجار الزيتون، أما الجزء الخلفي فهو يظهر دائما الصورة المعمارية الشاملة لمدينة القدس بمآذن جوامعها (وبخاصة قبة الصخرة) والتي تبدو بارزة بشكل دائم لقد زار فوير مصر عام 1851 وكان يملك مرسما خاصا به في القاهرة وترك لوحات عديدة عن هذه الفترة من إقامته في الشرق غير أنها تحمل سمات الواقعية والانطباعية في أسلوبها. لذا ارتأينا أن لا نتطرق إليها في بحثنا عن الاستشراق الرومانسي.

إضافة إلى هذين الفنانين من الضروري ذكر الفنان نرسيس برشير في

لوحته الشهيرة (عمود هيبون، في القسطنطينية 1855، مجموعة خاصة، باريس) وكذلك أعمال الفنانين ليسور وفلاندين وويلد عن مناظر الجزائر الطبيعية، والفنان هيلير الذي أصيب بالعمي أثناء رحلته إلى مصر ولبنان. ولوحات الفنان ديودون والفنان فيلكس زييم وغيرهم من الفنانين الذين برزوا عمليا في ظل المدرسة الرومانسية غير أنهم لم ينتموا إليها، بل توزع أسلوبهم ما بين الصالونية والواقعية والانطباعية في أواسط القرن التاسع عشر. لذا تنبغي دراسة أعمالهم كل على حدة وليس في إطار الحركة الرومانسية التي تجمعها منظومة فكرية-جمالية محددة.

هوراس فيرنيه والاستشراق الاستعماري:

إن الغزو الاستعماري الفرنسي للجزائر قد فتح عالم الجزائر أمام الفنانين. وقد رافق الحملة الفرنسية عام 1830 عدد من فناني فرنسا المغمورين وأنصاف الموهوبين جريا على تقليد حملة بونابارت على مصر. ومن بواعث توجه الكثير من الرومانسيين «الصغار» إلى الجزائر في الثلاثينيات ازدياد اهتمام البرجوازية الفرنسية بمصالحها خارج نطاق الأرض الفرنسية الذي دفع باتجاه ازدياد الطلب على تصوير المشاهد الجزائرية. وغدت الجزائر بمثابة «موضة» للعسكريين وأصحاب المصارف والبرجوازيين الصغار.

وكانت البرجوازية الفرنسية تبحث في المواضيع الجزائرية عن «الأنا» القومية لها وتتحسس مجددا الافتخار «الشوفيني» بعد انهيار طموحاتها النابليونية في الشرق. وسعى الجيش في الجزائر إلى التعويض عن خسائره وهزائمه في الشرق (مصر، فلسطين)، عن طريق توفير متحفزات جديدة وأحاسيس جديدة للجبروت القومي والمنفعة المادية في أن واحد.

فالمخيلة لدى هؤلاء «الرسامين» كانت تعني تشويه الحقيقة، بما يناقض الواقع، وبما يناقض مفهوم الرومانسية للفن الذي يقوم أساسا على الارتقاء بالواقع نحو الحلم، والرائع والجميل، والسامي، انحصرت أعمال هؤلاء، الرسامين بتكرار صور «المعارك» و«الحروب» التي كرسها فنانو عصر الإمبراطورية الأولى بعد فشل حملة بونابارت (انطوان غرو جيروديه، غيرين، ك. فرنية، دي تويني، وفرانك وغيرهم)، من حيث بناء التركيب العضوي

العام للوحة: الجزء الأمامي يمثل مسرحا للمعارك، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة الجزائرية المحلية، ويبدو في كل المعارك انتصار الجندي الفرنسي دائما. أي تصوير واقع الحرب الفرنسية-الجزائرية كما يرتئيها القائمون على سير المعارك. وفي هذا نرى السبب الذي دفعنا لعدم إيلاء هؤلاء الفنانين الاهتمام النقدي-الفني.

أولا لبعد أعمالهم التي لصور الشرق عن الفن، وتسخيرها للدعاية الاستعمارية الفرنسية ضد الشعب الجزائري وثانيا لضحالة المستوي الفني الذي يميز لوحات هؤلاء الفنانين الذين طواهم النسيان قبل تحرير الجزائر، أي في القرن التاسع عشر فمن النادر حتى أن ترى أحدا من مؤرخي الفن الفرنسي (منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى العشرين) يأتي على ذكرهم أو يعتبرهم في عداد المدرسة الفنية الفرنسية للقرن التاسع عشر. وبما أن الفن في وظيفته الجمالية يرتقي بالواقع نحو الأسمى، ونحو الجميل فلا يمكن أن يكون الفنان فنانا حقيقيا بالفعل إن كان يؤيد الاستعمار الذي هو في جوهره ضد الفن وضد إنسانيته.

التحق بالجيش الفرنسي منذ الأيام الأولى للحرب «رسامون» كان يراد منهم تخليد الانتصارات والمعارك الفرنسية للارتقاء بها نحو التاريخية، والتخليد «للمآثر» التي اجتحها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري. ورافق إيزابيه وقونيبي الجيش تنفيذا لأوامر وزارة الأسطول البحري، ثم أنضم إليهما لاحقا كل من غيرين وواشمت وفيليبوتو ولانغلوا ودي بولفيل. وطرحت أمامهم مهمة واضحة هي أن يكونوا بمثابة «المؤرخين» للحملة، وتصوير مشاهد المعارك الرئيسية. بيد أن أغلبيتهم كانوا في أوقات «السلم» يمارسون رسم المناظر الطبيعية، ولهذا استغلوا الفرصة من أجل تصوير الطبيعة الجزائرية الغنية بمظاهر الغرابة و «البيتورسك». الصحراء في الجنوب، والجبال والسهول والبحر في الشمال. وكل مشهد من مشاهدها كان يثير فضولهم ويجذبهم. فكان يجري طبع لوحاتهم بالليثوغراف لإصدارها في ألبومات، ولنشرها في الدوريات الفنية والسياسية. إن مهمة معظم هؤلاء الفنانين كانت تقوم على الدعاية للحملة الجزائرية في صفوف الشعب الفرنسي، وتبجيل وتزوير «المعارك» التي كان يخوضها جيشهم ضد الشعب الجزائري بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري (في صالون عام

1831 عرض لانغلوا لوحه «معركة سيد فريخ» وعرض جيبير لوحة «قصف الجزائر»، كما عرض غارنيرييه وكريبين لوحة معركة «نافارين» التي تصور معركة فرنسا مع الإمبراطورية العثمانية). واقتصرت أعمال هؤلاء الرسامين على الأسلوب التوثيقي-التسجيلي الخالي من الإبداع، أما المخيلة فكانت تستخدم دائما ضد الحقيقة في تصوير المعارك وتصوير الجندي الفرنسي منتصرا دائما، والجزائري في صورة «المهزوم» إلا أننا في دراستنا هذه سنضطر إلى أن نخصص للفنان هوراس فرنيه حيزا من التحليل بصفته «مؤرخ الجيش الفرنسي» ولكي نعرض مقالة موضوعية بين الإستشراق الرومانسي الفني والاستشراق الرومانسي «المشوه»، إرضاء للأمانة التاريخية التي يتوخاها البحث العلمي في دراسة أية ظاهرة مهما كان نوعها ومظهرها. في عام 1833 زار الجزائر كل من هوراس فرنيه ولبسور ووايلد. وبالرغم من أن فيرنيه قد زار أيضا مصر وفلسطين وسورية ولبنان (وقد ترك كتابا حول انطباعاته ومذكراته يظهر فيها التقليد لمعاناة ماريلا وجيرار دي نرفال في مصر ولبنان وفلسطين) لكنه لم يفلح في التوغل إلى جوهر الشرق ربما لكونه رجلا عسكريا يهوى ممارسة الرسم»[89] فقط. وفي عام 1834 عرض هوارس فيرنيه في الصالون الرسمي لوحة («عربي يروي حكاية» أو«الراوي»، 1833، لندن مجموعة ويليس)، يدور الحدث في اللوحة أمام خلفية الطبيعة الغناء: سفح جبل أخضر مع قطعان ماشية، فتبدو القمم المائلة للزرقة الصافية من بعيد. ويبدو حشد من العرب يجلسون القرفصاء في حالة إصغاء تام لرواية شيخ يرتدي «برنصا» تحت شجرة وارفة الظلال قد تنمو في الشرق أو في فرنسا. الأمر سيان نظرا لصعوبة تجديد الصبغة المحلية للمنظر الطبيعي المرسوم بمثالية والشبيه بمناظر الطبيعة الهولندية للقرنين السادس عشر والسابع عشر. ولا يميزها عنها سوى قافلة جمال تسير باتجاه المراعي والجبال الشاهقة، وكأن الجمل خلق «ليتسلق» الجبال كقطعان الغنم والبقر الهولندية في خلفية اللوحة، وثمة حسناء لعوب تحمل دورق ماء على كتفها وتستعرض قوامها بإغراء بالقرب من حشد الرجال الجالسين. إن هذه اللوحة التي حاول هوراس فرنيه أن يستجمع فيها كل معرفته الشرقية ومهارته الفنية، تخلو من الطبيعة والعفوية التي اتسم بها استشراق الرومانسيين من جيله. فضلا عن بعد المنظر الطبيعي عن روح

الشرق، وبعد الرجال المستمعين إلى الراوي، والمرأة الحسناء بقربهم عن العفوية بأوضاعهم ونظرات أعينهم، وحركاتهم المصطنعة، حيث يظهر جميع أبطاله الشرقيين كما لو أنهم يمثلون على خشبة المسرح أو يقفون «كموديل» أمام الرسام. مستعدين مسبقا في الوقفة وإيماءات الوجه والزي. فأسلوب التصوير هذا يتميز بالتنميق والصقل، ولا وجود لخصوصية الأداء بل يظهر بدلا منها أسلوب بلا وجهة، فهو مزيج من الواقعية السردية في التفاصيل، والنقل الدقيق للطبيعة، ومحاولة إبراز النموذجية في الموديل نفسه إنه أسلوب«براق» وصالوني وقد أشار ناقد من نقاد فرنسا البارزين آنذاك إلى «أن هذا المشهد يمثل بلا ريب صدى للذكريات عن الجزائر، لكن هذه الذكريات سطحية مثل الأفكار الجالسة في رأس الرسام هوراس فيرنيه»(90).

ورغم كل محاولات هوراس فرنيه لمنح الصورة الشرقية صبغتها المحلية عبر الأزياء، والملامح الاثنينية، والحيوانات، ونمط الحياة (حياة البداوة، وشرب القهوة، ونقل الماء، ورواية الحكايات، وتصوير الأواني الشرقية والسجاد والأزياء) بأسلوب الأرابسك لم يفلت من الوقوع في دائرة المبالغة التريينية السطحية والاستعراضية دون الغوص في عمق العالم الشرقي الداخلي، مما يجعل كل تفاصيله الصحيحة شرقية بشكلها، غير أن أداءها في شكل توفيقي جعلها تبدو قطعا «متناثرة وكأنها بيت شيد من ورق اللعب»(91).

وعمليا كانت جميع لوحات هوراس فرنيه الإستشراقية تتميز بقدر معين من تمثيل الحدث الشرقي التاريخي ففي لوحة «ثياب يوسف» يحاول فرنية تقليد فناني اللوحة التاريخية الشرقية المستقاة من التوراة والإنجيل. فأسطورة يوسف الذي باعه أخوته شكلت موضوعا للوحته المذكورة حيث يبدو الأخوة بالقرب من بئر وتحت ظلال نخلة وارفة الأعناق يفكرون في حيلة لصبغ ملابسي يوسف بالدماء وتظهر قطعة من السجاد بأيدي اثنين منهم في وعاء مملوء بدماء عنزة مذبوحة للتو وملقاة على الأرض هي والسكين. بينما ينشغل أحدهم بالتأمل واستعراض محاسن وجهه الشرقي (الشخص الجالس على يسار البطل الرئيسي والشخص الذي يرتدي عباءة سوداء، واضعا إصبعه على فمه دلالة على كتمان السر.) وإلى يمينهما يجلس شخصان يلعبان لعبة ما وخلفهما تمتد الخيم وقطعان الغنم وقوافل

الجمال المنطلقة إلى «الجبال» التي تمتد في نهاية خلفية اللوحة.

وفي الزاوية اليمنى من الجزء الأمامي تبدو بعض الأدوات التزينية الشرقية كعادة معظم الإستشراقيين السطحيين والاستعراضيين (الجزء الأمامي مفروش دائما بنتاج يدوي شرقي والجزء الوسطي يملؤه الحدث أو الإنسان، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة).

إن التصنع والاستعراضية المبتذلة أفقدتا الحدث التاريخي جديته وتراجيديته. فبدا الأبطال كل في واد، رغم جمعهم في حلقة الحدث الرئيسية» حول ثياب يوسف التي تشبه قطعة «السجاد» اكثر مما تشبه الملابس. فضلا عن «الديكور» في سماه الوجوه، والنظرات وحركات الأصابع والأيدي. وما ينفذ فرنيه عادة في لوحاته الشرقية التاريخية هو اللون والضوء القريب من أسلوب انغر والأكاديميين «الصالونيين وفي فن التصوير الفرنسي بأواسط القرن التاسع عشر. وبخاصة فيما يتعلق بلمعان اللون، ونموذجيه التفاصيل، والتقسيم وبرودة الأجساد، وجمود بناء التركيب العضوي العام. غير أن فرنيه الذي يحسب على المدرسة الرومانسية بوصفه بدأ معها في العشرينيات (في غمرة المعركة الرومانسية) لم يمتثل لقوانينها الشكلية سوى بإتقانه فن مزج اللون والضوء، ولكن ببريق ولمعان هو أشبه بلمعان اللون الكلاسيكي والأكاديمي أكثر منه إلى الرومانسي وخصوصا ما يتعلق بضربة الريشة وعفوية العجينة اللونية على سطح اللوحة والبعد عن «الخطوطية» ومنح اللون حريته التشكيلية والتعبيرية عن روح الحدث التي ميزت معاصريه الرومانسيين. إن الكلام عن شرق «ملفق» و «مشوه» و «مختلف» تظهره لوحتان من لوحات فرنيه الشرقية بشكل واضح ومباشر ما: لوحة «يهوذا وتامارا» ولوحة «الاستيلاء على سمالا». ففي اللوحة الأولى يظهر الشرق التاريخي في صورة مبتذلة للشهوة حيث يمثل يهوذا على شكل رجل عربي مسن ومترف يقنع تامارا (التي تبدو على شكل غانية شرقية تبرز ثديها وفخذها بشكل مسف ومبتذل إلى حد المبالغة) بإغرائها بخاتم في يده. وهل يعقل في صورة المرأة الشرقية سواء كانت يهودية أم مسلمة أن تغطي وجهها وتسفر عن ثديها وفخذها. وهل من المنطق الفني أن يجمع هذا الجمال النموذجي البراق المثالي للشكل الشرقي (الإنسان بملامحه وملابسه، الجمل، الطبيعة) وذلك المضمون الرخيص للصورة

الروحية التاريخية التي يبغي منها الدلالة على مادية الشرقي وغرائزه وضعفه أمام المرأة، ورخص المرأة في عرض مفاتنها في الهواء الطلق. يرى هوراس فرنيه مسرحا معقولا لإبراز مهارته اللونية. مسرح التماثل بين التاريخ التوراتي (المضمون) والصورة الشرقية الجمالية الإسلامية (الشكل).

لقد عرف هوراس فرنية بصفته «مؤرخ الجيش الفرنسي» والمجد الرفيع لبلاط الملك الفرنسي شارل العاشر، ومن ثم لويس فيليب، ولبلاط القيصر الروسي نيقولاي الأول، حيث كان ينتقل من بلاط إلى بلاط سعيا وراء المال. وكان يتمتع بنفوذ كبير في المؤسسات الفنية في فرنسا، وفي أوساط البرجوازية والعسكريين، وفي الصالونات وهيئات التحكيم في الصالونات، وتوفرت لديه إمكانيات كبيرة لبيع لوحاته وأعماله الليثوغرافية. «كما كانت لديه القدرة على التكيف مع أي نظام، شرط ألا يفقد مكانته في مركز الصدارة»[92]. وقد حققت لوحاته الرقم القياسي في البيع في فرنسا ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر. وفي عام 1835 عاد فيرنيه من روما وتولي إدارة متحف التاريخ العسكري في فرساي وتولي زخرفة جدران إحدى القاعات الرئيسية فيه. وموضوع الزخرفة هو تمجيد انتصارات الجيش الفرنسي في الجزائر وأهمها لوحات تمثل حصار المدن الجزائرية، والمعارك الرئيسية «حصار مدينة قسطنطينية»، و«معركة عبرة» و«الاستيلاء على مقر سمالا» ففي اللوحة الأخيرة بلغت «الاستعراضية» و«التلفيق» حد المبالغة. فقد صور فرنيه صورة هودج عربي وقع في شرك المعركة ودب الذعر في وسط الحريم الذي يرافق الهودج، وهي صورة غير مألوفة وغير معتادة أن تصور المشاهد التاريخية بمسحة شهوانية استعراضية، فتبدو النساء الشرقيات اللعوبات يرتدين الملابس الزاهية المكشوفة التي تجعلهن لا يشبهن نساء الشرق الحقيقيات باستثناء أزيائهن أمام المشاهد «الشرق الموهوم» الذي لا علاقة له البتة بالشرق الحقيقي. إن لوحة «الاستيلاء على سمالا »التي عرضت في صالون عام 1845 قوبلت بانتقادات شديدة من جانب النقاد. فكتب غ. بلانش يقول: «أنها رواية وضعت في صيغة تقريظ أو نشرة إخبارية، لقد تحول رسامو المعارك إلى محررين للنشرات»[94]. كما كرر مشارل بودلير هذه الفكرة بقوله إن السيد فرنيه من العسكر الواقفين أما حامل الرسم. وهو يتملق الشعب برسمه ومآثره وإلى هذا يعزى

نجاحه[94].

وكان هوراس فيرنيه أول رسام فرنسي يشعر بأن أفريقيا هي بلاد المستقبل، ولهذا ربط اسمه بالجيش الفرنسي أملا في كسب المجد «سوية معه» بيد أن هذا المجد لم يواكب فيرنيه فترة طويلة. وفي نهاية القرن التاسع عشر طوى اسمه النسيان تقريبا. ولم يؤثر فيرنيه كرسام على أحد من معاصريه ومن الأجيال اللاحقة، ولم يستحدث أي اتجاه فني. زد على ذلك أن لوحاته المتعلقة بتمجيد الحملة الاستعمارية الفرنسية في أفريقيا اتسمت بطابع غير إنساني واضح، وفيما كان فيرنيه يمجد مآثر الفرنسيين عمل بهذا على تمجيد الاستعمار ووقف ضد حرية الشعوب ودافع عن مطامع الفرنسيين القومية «والشوفينية» في أفريقيا. وبشكل إبداعه خطا رجعيا في الاستشراق بفرنسا من حيث شكله ومحتواه. لقد كانت أفكار فيرنيه غريبة عن الشرق وحضارته واستغل الاستشراق فقط من أجل إظهار عظمة الأمة الفرنسية وتكريس الاستعمار. وهناك عدد من الرسامين قد أنجزوا لوحات مشابهة قبل فيرنيه وبعده أيضا، لكن هذا في الأحوال كافة اتجاه غير إنساني في الفن، وجفاف للفن إطلاقا»[95]. ولا يعلو على وصف وقائع محكمة»[96].

ومن الفنانين الذين ارتبطوا برسم المواضيع الجزائرية في الثلاثينيات ت. فرير وي. فلاندين غ. فاتيو وت. فيليبوتو وبيلانجيه، وغيرهم.

ويمكن القول لدى استعراض بعض النتائج بحدوث ترابط عضوي محدود في فن التصوير للرومانسية الفرنسية، أبان فترة العقد الجديد (1830- مطلع 1840) بعد اتصال الرومانسيين بالشرق مباشر، بين المبادئ الاستيتيكية الفلسفية للشرق والغرب، وتسلل واقع العالم المغاير عمليا إلى جميع أصناف الفن (الفن التاريخي والمنزلي والمناظر الطبيعية والبورتريه) ومواضيع («زينة داخل البيوت» و«الموسيقى» «والرقص» في فن التصوير الرومانسي. وأصبح الاستشراق في كل مكان ميدانا لاختبار المقولات الفنية الرومانسية» التراجيدية والهزلية، والسامية والشعبية و«النخبوية»، والجميلة والقبيحة. ولأول مرة في تاريخ الفن الأوربي صار الرومانسيون يستخدمون المقولات الجذرية للاستيتيكا حيال الاستشراق، ويفضل هذا يكتسب الاستشراق تأويلا خاصا يتفق مع خصائص المثل الأعلى الرومانسي لصور الحياة والبيئة.



١- ديكان, الخروج من المدرسة التركية.



2- ديكان, مدرسة تركية.



3- ديكان, منظر طبيعي تركي.



4- فرنيه, بورتريه شخصى للفنان بالزى الشرقي.



5- منمنمة إسلامية: رقص وغناء وحفل صيد.



6- فرنيه: الاستيلاء على قسطنطينه.



7- ماريلا: استراحة القافلة عند خرائب بعلبك.



8- ماريلا: شارع في القاهرة.



9- ماريلا من ذكريات رشيد.



10- ماريلا: مشهد من
ميدان بولاق.



11- ماريلا: ضفة النيل.



12- ديازدى لابينا: نساء عربيات.

4 الاستشراق في فن التصوير الرومانسي الفرنسي في المرحلة المتأخرة أو النهائية

هذا الفصل يبحث في المرحلة النهاية من الاستشراق الرومانسي في فن التصوير الفرنسي، ويتناول أعمال آخر ممثلي الرومانسية في فرنسا.

إن مسألة تطور الرومانسية معقدة للغاية، إذ أنها بعد أن خطت خطواتها الأولى، وما كادت تتشكل في أكثر صفاتها جوهرية حتى دخلت في فلك الأزمات، الذي أحالها إلى تاريخ أزمات متعاقبة. فالرومانسية لم تحقق انتصارات نهائية، وكل انتصاراتها كانت مشحونة بالهزائم. وقد تصلح مراحل أزمات الرومانسية لأن تكون تاريخا لهذه الحركة. فكل أزمة مرتبطة بموت واحد أو مجموعة كاملة من الفنانين البارزين، حيث خطف الموت قسما منهم، والقسم الآخر أصبح ميتا حيا بعد أن انفصل عن الرومانسية، أو ابتلي بالشلل الإبداعي. إن مصير الرومانسية في حالات عديدة هو «مصير

شخصيات لا أكثر»[1]. لقد خضع فن التصوير الرومانسي في فرنسا لتأثير ثورات ثلاث: 789 ا- 0 83 ا- 848 ا. وتعاقب الأزمات على تاريخ فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ترك بصماته على فن المرحلة بدون شك. لذا نرى أن كل عقد من الزمن كانت تتقدمه نزعة فنية ما على حساب غيرها، كما ارتبطت بهذه المرحلة أسماء فنانين جدد اندرجت أعمالهم تحت تأثير المبادئ الرومانسية للفن وتبعيتها له.

وتعتبر الأربعينيات من القرن التاسع عشر في فرنسا زمن التطور العاصف للاقتصاد، وإتمام الانقلاب الصناعي، ففي هذه المرحلة بالذات، ظهرت الحقبة الجنينية في «صناعة العجائب» الحديثة التي ترتبط بالتغيرات الحادة في النظام الاجتماعي والجمالي والنفسي. ووجب على رجال الفن ليس فقط إرضاء الذوق الرفيع للجمهور المتنور، بل وأن يأخذوا بعين الاعتبار الدوافع التي تفترضها الثقافة الجماهيرية والتي يتحكم فيها الجمهور المتعطش للمواضيع التي تداعب الحواس والشعور، وللغرابة-فهل قدم الشرق هذه الموضوعات؟ إن الاكتشاف «الجديد» للشرق كان ضروريا للحركة الرومانسية على عتبة أزمة فنية دورية حين صار زعيم هذه الحركة ديلاكروا يحسب نفسه فنانا متفردا في إبداعه، فبات يشعر بأنه «أكبر من أي اتجاه»[2] ليقينه «بأن الإنسان العبقري لا يخضع لأي قوانين أو مدارس، فالعظيم في رأيه ينزع نحو انفراد العقل، وتميز الإبداع، والفراسة غير المتناهية[3]» فانتهى في هذه الفترة إلى تحليل علم «جبر الهارمونية» وتحليل الخيال والذاكرة في الإبداع، مقلعا عن الواقع المحيط، مرتدا إلى عالم الشعر والأسطورة، والتاريخ، محاولا أن يجد ملاذا لروحه في «زمان» الفن ومكانه. وبعد أن زحفت عليه كآبة الوحدة وموت الأهل والأصدقاء بينما استنفد كل من ديكان وماريللا مخزنهما الإبداعي الذي شكل الشرق مرادفه الرئيسي. فأخذا في تكرار نفسيهما، بواسطة تبديل موضوع الشرق في الأنواع الفنية المتغير (في أواسط الأربعينيات توفي ماريلا، وأصيب ديكان بمرض نفسي جعله يحرق متحفه في باريس وينعزل في الريف). في هذا الوقت بدأت تتشكل الملكة الإبداعية للجيل الثالث من الرومانسيين ت. شاسريو وا. فرومنتان وعدد لا يحص من الرومانسيين «الصغار». الذين جمع بينهم الشرق في عملية البحث عن مثل جمالية جديدة. وفي خضم البحث عن

«الأنا» الفنية المتميزة، فإن آخر أعلام الرومانسية (شاسريو وفرومنثان) قصدا الشرق أيضا «بدلا من روما». الأول-بهدف العثور على «اللون والشكل» والاختلاج الطبيعي للألوان والظلال، والثاني-بهدف البحث عن مصادر للصورة والشكل الفني الحي، وإعداد نسق جديد لتفاعل الألوان. أي أن الاستشراق في كلتا الحالتين كان مبنيا على الحاسة البصرية، والتوفيق بين الأدب والفن (أي بين الفكرة والصورة)، وبخاصة أن كلا من الفنانين قد وقع في مرحلة تشكله الإبداعي تحت تأثير نظرية «الفن للفن» التي يعتبر رائدها و«الأب الروحي» للاستشراق الظاهري في نهاية الثلاثينيات والأربعينيات الشاعر والناقد تيوفيل غوتييه، الذي رفع شعار «الشرق بدلا من روما» [4] من أجل فن جذاب وجديد أمام جيل الشباب من فناني فرنسا. ولاسيما أن الاستشراق بات «ظاهرة ثقافية» في فرنسا في أعوام الأربعينيات وأصبح الموضوع الشرقي جزءا مكونا «للشكل الداخلي» في نتاج المفكرين والفلاسفة، والأدباء، والنقاد الفنيين، ومؤرخي الفن، والفنانين الذين أحسوا بقوة نبض الزمن، ومتطلبات العصر، فإذا تمعنا بدقة في الفن وقمنا بمطابقته مع الواقع الفرنسي، وألقينا نظرة على آلية بناء الصور والأفكار، والنزعات فسنجد أن الاستشراق بات «مصدرا ملهما-إبداعيا» يلجأ إليه كل من يسعى إلى التجديد والأصالة.

لقد ارتشف رجال الثقافة والفن الفرنسيين بنهم وبعمق من معين الثقافة الشرقية وعلم الجمال والفلسفة الشرقيين. في محاولة وضع أسس الفهم الشامل لجوهر الحياة الشرقية وأشكالها وحتى الأربعينيات كانت قد تشكلت منظومة فكرية-فنية كاملة لمجموعة من الأعمال في الأدب وفن التصوير ساهمت في كشف العالم الداخلي للشرق ومميزاته الجمالية الأخلاقية إلى حد كبير، بحيث إن الجانب «الميكانيكي» للتصور الشامل عن الشرق وجوهره قدمه كل من ديلاكروا وبوننغتون، وديكان، وماريللا، وهيجو، ولامارتين وميريميه، ودي فيني، ودي نيرفال، وغوتييه وغيرهم. ومنذ عام 1840 بدأت الدراسات الموسعة والعلمية لفهم العالم الشرقي. حيث إن أعمال دي ليسيبس، وبوت، ومارتيني، وسعت من مدارك الدارسين لتاريخ الشرق وحضاراته، وفتحت أمامهم بلدانا وعصورا جديدة (حضارات بلاد ما بين النهرين، الآشورية، الساسانية والحضارات المصرية القديمة). وفيما بين

الأعوام 1836- 1841 خرجت إلى النور أعمال ف. شامبليون «القواعد المصرية» و«قاموس اللغة المصرية القديمة» بعد أن فك رموز الكتابة الهيروغليفية، و«ملاحظات حول آثار مصر والنوبة». أما في عام 1842، فقد قامت الحكومة الفرنسية بتجهيز أكبر بعثة علمية إلى مصر بإشراف دي ليسيبس حيث جرت لأول مرة بعد حملة بونابرت عملية رصد ودراسة شاملة وعميقة لوادي النيل. وتم اكتشاف آثار عديدة من تاريخ المملكة القديمة. وبعد مضي عام بدأت أعمال التنقيب عن آثار في بلاد ما بين النهرين بإشراف بوت والذي استطاع ما بين أعوام 1843- 1846 العثور على عدة قصور مرتبطة بفترة العصر«التوراتي» بما فيها قصر سرجون المشهور في «خورس أباد». وقد رافقه الفنان ى. فلاندين الذي قام برسم ومقايسة الآثار من قصور، وزقورات، وزخارف، وتماثيل، شكلت رسومها فيما بعد القسم المصور للكتاب الذي وضعه بوت «آثار نينوى»[5].

هذا واستمرت الرحلات إلى بلدان الشرق من قبل الفنانين، وفي أواسط القرن كان الزحف الفني الفرنسي قد بلغ أوجه. فزار تيوفيل غوتييه اسطنبول ومصر عام 1845 وكذلك الجزائر، وك. ميريمية [6] وزارت الكونيتية غسارين [7]مصر. بينما زار كل من غليير، روبرتيين، وج لورين وف: زييم، ونرسيس بيرشير مصر وآسيا الوسطى، أما بيللي وديودون وهنرى رنيو فزاروا الجزائر. وزار تورنمين ما بين الأعوام 1831- 1853 الجزائر ولبنان، ومصر وتونس وسوريا واسطنبول. وزار مصر كل من أ. بيدا وجيرار دى نرفال (نشر انطباعاته في كتاب «الرحلات الشرقية» 1851)، وفي عام 1847 قام الفنان كوردون وكذلك كرابليه برحلة إلى النيل، وزار الجزائر كان كل من جيرو، وش. لانديل، وى. لوري الملقب بلورثين (الذي مكث في الجزائر منذ عام 1850 وحتى 1862) وكذلك زارها شقيقه الأصغر. لورى، وك. روجييه وغيرهم. [8]وعاد بريس دافين علامة الفن وصاحب المجموعة الفنية الشرقية الفريدة من نوعها إلى باريس بعد إقامة مطولة ومثمرة في مصر وجلب معه أجزاء، ويقال «الغرفة الملكية» كاملة، لأسرة الفرعون تحتمس الثالث، وعددا هائلا من اللوحات والرسوم المنفذة في مصر والمنسوخة عن نقوشها الفرعونية وآثارها، هذا وقد أثارت ضجة في الوسط الفني الفرنسي سرقته لأجزاء كاملة من الطبقة الآجورية المزخرفة برسوم والتي تغطي جدران هياكل

المعابد الفرعونية ونقلها خفية إلى فرنسا. وهو أول من قام بنشر البوم مصور في الفن المصري القديم والعربي الإسلامي أواسط القرن التاسع عشر [9]. ونتيجة لهذه الرحلات المنظمة والمدروسة والمكثفة، وما صدر عنها من كتب وصور وانطباعات ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر الأعمال الأولى الشاملة في تاريخ الفن العالمي التي ضمت إضافة إلى تاريخ الفن الأوروبي فنون آسيا وأمريكا وأفريقيا (شنازي، كوغليير، شبرنيغر وغيرهم) [10]. كما أدت العلوم الطبيعية دورا هاما في تحفيز اهتمام الغرب بالشرق وإقحامه منظومة التطور العلمي بشكل عميق ولاسيما في علم التاريخ، وتاريخ الحضارات الفنية. كما كان لظهور الوضعية كمنهج-يفسر الأحداث التاريخية بتأثير الطبيعة والوعي النفسي الجماعي (نظرية كانت وغ. سبنسر) وإدخال المنهج الوضعي في دراسة تاريخ الفن (ايبولت تين)- الأشرق البارز على دراسة النتاج الروحي الشرقي. لقد ساهمت هذه الرحلات إلى الشرق، ومنجزات العلوم التاريخية، والإنسانيات وعلم الآثار والنقد الفني والأدب، والمتاحف التي غصت بالنتاج الفني والأثري الشرقي (المنهوب من أرض الشرق) في انتشار الموضوعات الإستشراقية بعد عملية فك الرموز الفنية الشرقية. وما شهدته فرنسا في بداية الأربعينيات يمكننا من استخلاص مسألتين أساسيتين:

أولا: استعداد الثقافة والفكر الفني الفرنسي لعملية التماثل وتنميط المادة الشرقية، ومن ثم نقلها كاملة على أساس مبدأ «انتشار» «Diffusion>التقنية، والفكر، والمفاهيم، والقوالب الفنية لثقافة معينة إلى ثقافة أخرى مغايرة لها تماما. وهذا المبدأ يسترعي الانتباه في كونه يؤكد حالة التمثل، والتبني، للمغاير الفني، نتيجة لعدم وجود عوامل داخلية هي بمثابة حاجز الدفاع عن الأصالة الذاتية ضد الذوبان في الآخر المغاير. إن كل ثقافة فنية لها جذورها التاريخية التقليدية المعبرة عن النتاج الروحي لشعب ما ونشاطه والتي تملك في جوهر طبيعتها وبناها الداخلية عناصر الدفاع عن ديمومتها بوصفها تعبر عن روح الشعب وتاريخه (بما فيها علم الجمال، وعلم الأخلاق، وعلم النفس، والفلسفة، والدين وعناصر المناخ والطبيعة وعلم الاجتماع)، وحين تقف البنى الداخلية المميزة لها عن عملية التناسل والتواصل الداخلية، تقل قدرتها الدفاعية عن ديمومة حيويتها،

فتصبح قابلة للاختراق من قبل بنى خارجية طارئة ومغايرة، لبث دم جديد فيها ولإنقاذها من أزمة توقفها عن النمو والتطور. وقد تمت عملية «الاختراق» الثقافي المتبادل بين الغرب (فرنسا) والشرق (تركيا ومصر ولبنان بشكل رئيسي)، اثر الاحتكاك بين جحافل أعلام الثقافة الفرنسية (وكل فروعها وحقولها) وعلم الشرق الإسلامي. مما أدى بطبيعة الحال إلى تفاعل متبادل كان من نتيجته الاستشراق في فرنسا، وعصر النهضة في مصر (الذي انتقل لاحقا إلى لبنان وسوريا وفلسطين). فالفن الفرنسي كان بحاجة إلى دم جديد لإحياء روحه بموضوعات وأفكار جديدة. بينما كان الفن الإسلامي في ولايات الدولة العثمانية متقوقعا في قوالب القرون الوسطى ويحتاج إلى أفاق نمطية جديدة وتقنية لتفسح المجال أمام مسلماتها الأخلاقية والجمالية التقليدية بالتنفس، برئة العصر الجديد-عصر التطور الصناعي والعلمي-أي القرن التاسع عشر. إن هذه المقاربة في عملية «التثاقف» و«التماثل» بين الشرق والغرب على صعيد الفن، تفترض ملاحظة ضرورية تنبع من خصوصية الواقع الحضاري والاقتصادي والسياسي والاجتماعي لكلا العالمين.

لقد اعتبر أحد أعظم مفكري القرن التاسع عشر. هيغل أن «مصيبة القرن التاسع عشر في أوربا تكمن في ابتذاله ولا شاعريته وفي «أن الشكل الفني لم يعد قادرا على التعبير عن السمو الروحي» [11]. ونتيجة لذلك بدأت الثقافة تدخل مرحلة الانحطاط. لقد حدد هيجل في الثلاثينيات، واعتمادا على المعطيات العلمية، تاريخ البشرية بوصفه سياقا لوحدة العملية التاريخية-العالمية الشاملة، وتاريخ الفن بوصفه مقولة تعكس روح الواقع التاريخي للعصر ومضمونه أما الفن حسب ما جاء في كتابيه «علم الجمال» و«فلسفة الروح» فهو عبارة عن شكل معرفة العالم، الذي ينطبق على كل زمان ومكان في تاريخ البشرية. و«يصلح لأن يكون محتواه أية موضوعات بغض النظر عن انتمائها لزمن معين، أو لأمة معينة، لكونها تكتسب حقيقتها الفنية كشيء حي وحاضر عندما تمثل بها روح الإنسان». إن صور الفرس والعرب الفنية المشبعة بالترف الشرقي والانطلاق الحر للخيال تصلح لأن تكون مثالا متألقا يقتدي به في عصرنا لما [12]. وقد أشار هيجل إلى القرابة الروحية بين فن القرون الوسطى والنزوع المعاصر «لدى الرومانسيين»

نحو الحنين للعصر الذهبي ومفهوم «الغربة الزمنية» أي «الرحيل في الزمان» نحو الفروسية، وهناءة «الروح»، مما أدى إلى بعث الميثولوجيا الشرقية تحديدا من جانب الرومانسيين. ودخل الشرق فضاء الشمولية الإبداعية الرومانسية كعنصر ضروري لأي نوع فني نظرا لسيادة الفكرة الشرقية على الصورة الخارجية بوصفها روحها وجوهرها. لذلك عرف الاستشراق على أبواب مرحلة جديدة من تاريخ الفن الرومانسي الظهور في نوع جديد هو فن تصوير الموضوعات الدينية، والميثولوجية على الجدران كما استمر ظهوره في البورتريه والمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة.

ثانيا: إن محاولتنا رؤية الاستشراق من وجهة نظر موضوعية، بفصل الاستشراق الإبداعي عن الاستشراق التسجيلي الاستعماري بدأت تتقلص تدريجيا في الأربعينيات بسبب ذلك الزحف العارم في صفوف المثقفين الفرنسيين نحو كل ما هو شرقي. ومن الملاحظ أنه في مراحل أزمات الرومانسية التي كانت محاربة الأكاديمية والثقافة الرسمية لها إحدى مسبباتها، أخذت تخف تدريجيا قوة الصمود بوجه المشروع الثقافي الرسمي المؤسسي لدى الرومانسيين. فمن كان يقاومه، يعزل من قبل القائمين على الصالونات والدوريات الفنية والنقدية، ولكي ينقذ نفسه من الجوع، وإمكانية تحقيق الذات، كان لابد له وأن يخضع لمشاريعهم. ولا سيما أن الدعاية الرسمية وضعت «الشرق» أمام أعين الجمهور الفرنسي بمثابة «أرض الميعاد» و«المخلص من الأزمات» و«كعبة» الإبداع, وأرض الثروات الروحية والمادية. فمن كان مصابا بداء الإبداع، كان لا بد له من أن يعرج على الموضوع الشرقي بحثا عن التجديد بأصالة. وإمكانية إدراك الموضوع الشرقي كان يزين لها رسميا ضرورة السفر إليه، والسفر إلى الشرق (شرق فرنسا بالتأكيد: أسطنبول، مصر، لبنان، فلسطين، سوريا، الجزائر) لم تكن متوفرة للفرنسي في ذلك الوقت إلا عبر القنوات الرسمية. أولا لتأمين تكاليف الرحلة، وثانيا لتأمين الحماية وتقديم الرعاية (من ترجمة ومرافقين وسكن وغيرها). لذلك سنرى أن كل من زار الشرق هروبا من قيود الداخل وأزمته، أي الواقع الفرنسي، كان لابد، له من أن يبقى في فلك القنوات الرسمية حتى النهاية. فالشرق شكل مشروعا وهميا للخلاص من أزمة الواقع لدى الرومانسيين، والخروج من الواقع إلى الشرق كان يتم على حساب حرية

الإبداع. بما أن حرية الإبداع هي شعار الرومانسية الأول فإن أزمة أخرى بدأت تلوح في أفق الرومانسية الآيلة إلى الأفول بسبب عدم قدرتها على تحقيق ذاتها في الواقع، وهي معالم أزمة الاستشراق الرومانسي نفسه التي تجلت ملامحها الأولى في بداية الأربعينيات. إن الزحف الثقافي الفرنسي نحو الشرق وموضوعه والذي بلغ أوجه في الأربعينيات يؤكد استفحال أزمة الواقع الثقافي الفرنسي في هروب الأدمغة من المركز إلى الخارج. وفي الهروب من موضوع الواقع إلى موضوع مغاير تماما هو الشرق الذي أوهم الرومانسيين بقدرته على أن يكون بديلا أزليا لإنقاذ أوروبا من أزمة الحضارة التي تتشكل عقدتها التاريخية-في جوهر علاقتها بالشرق والموضوع الشرقي. وتجلت أزمة الرومانسية في عملية التكرار لكل الصور والموضوعات الشرقية التي اكتشفها رواد الرومانسية (ديلاكروا، ديكان، بوننغتون، ماريلا)، ويعتبر استشراق الأربعينيات المحاولة الأخيرة لإنقاذ الحركة الرومانسية التي كانت في الرمق الأخير، فهل استطاعت قدرات الشرق المادية والروحية التي نهبت منه بفعل «العقل» الأوروبي أن تنقذ الرومانسية من الأفول؟.

تيودور شاسريو

إن عملية البحث عن مصادر استشراق شاسريو تقودنا إلى مسلمة مؤداها أن شجرة الاستشراق التي زرعها بونابرت في حملته على الشرق قد بدأت تجني ثمارها. ولد شاسريو عام 1819 في جزر الأنتيل، ووالده بينوا شاسريو شارك في حملة بونابرت على مصر، وعين في العشرينيات قنصلا في بورتريكو. وكان يمتلك مجموعة ضخمة من التحف والمنتجات الفنية الشرقية. وحين بلغ شاسريو الابن عامه العاشر بدأ بارتياد مرسم الفنان أنغر (صاحب مجموعة لوحات «الحريم» و«الغواني» و«الجواري» الشرقيات). وقد شعر انغر بتفتح مواهب الطفل المبكرة فوقف في إحدى المرات أمام لوحة لشاسريو في مرسمه وهتف بصوت عال قائلا: «أيها السادة، تعالوا وانظروا إلى هذا الصبي الذي سيصبح في يوم ما نابليون فن التصوير»[13]. لقد كان أنغر يعتبر دائما أن شاسريو هو أحد أكثر تلامذته إبداعا وولاء أ لأسلوبه. ومن المستبعد أن يكون قد توقع الطريق

الذي سينهجه تلميذه المحبوب فيما بعد (أي طريق الاستشراق الرومانسي المغاير لأسلوب انغر). بعد أن سافر انغر إلى إيطاليا، لم ينس شاسريو ففي إحدى المرات احتاج لرسم رأس زنجي، فبعث رسالة إلى شاسريو في باريس يطلب منه أن يقوم بذلك. وقد نفذ التلميذ طلب معلمه. لكن انغر لم يستعمل الرسم رغم أنه بقي ضمن مجموعته. وبعد سفر انغر، افتتح شاسريو مرسما خاصا به وجعله على صورة بإزار شرقي. وبدأ بعرض لوحاته بصورة مبكرة في الصالونات الرسمية ففي صالون عام 1836 تعرف الجمهور على ثلاث من لوحاته «عودة الابن الضال»، «عليك اللعنة يا قابيل» و«بورترية ى. اراغو». وفي العام الذي تلاه توجه شاسريو في رحلة إلى بلجيكا وهولندا، ومكث في مرسيليا ردحا من الزمن، نفذ فيه العديد من الرسوم التمهيدية والتخطيطات للعرب الجزائريين بالملابس القومية. وقد كانت هذه الرسومات بمثابة التحضير للتطور التالي، للموضوع الإستشراقي في أعماله. كما أقام شاسريو بعد رحيل انغر أيضا بفترة وجيزة، علاقة وثيقة بماريلا، وفلاندين، وجيرار دي نرفال، مما ساهم في تعزيز فكرة التوجه إلى الشرق الأسطوري لديه كمصدر للموضوعات الجذابة والأصيلة.

وعلى الأرجح فإن علاقة الصداقة التي كانت تربطه بتيوفيل غوتييه هي بالذات التي أدت إلى تطوير البواعث الإستشراقية لديه، وجعلت من لوحاته صدى بهيجا لأعمال غوتييه الأدبية-الاستشراقية. وفي مقدمة روايته «مدموزيل دى موبين» 1836، صاغ غوتييه المبادئ التي أصبحت أساسا لنظرية «الفن للفن» «L’artpour L‘art. وقد ورد الاستشراق كجزء من تبني منحى الفردية، والبيتورسك، والصبغة المحلية، والجاذبية اللونية، والشاعرية الرفيعة التي كان يؤكدها غوتييه في آرائه النقدية لفناني عصره. فالاستشراق كان بالنسبة له الوهج المتلاطم بالألوان والظلال، والصور المرئية المترعة بالإيقاع المتنوع، أي الشرق الحيوي العارم، الملتهب، الذي يشكل متنفسا للاحتجاج الرومانسي ضد النفعية البرجوازية وتفاهة الواقع البرجوازي المعاصر. وقد عثر غوتييه على ضالته في المواضيع الشرقية، حيث الاحتياطي الغني للفعالية الإبداعية المتميزة. فنشر عدة كتب أدبية مستوحاة من عالم الشرق المترف، الاحتفالي والحماسي، والرعوي. وفي عام 1838 صدر كتابه «ليلة من ليالي كليوباترا» وعام 1840 «قدم المومياء» وعام 1842 «ألفا ليلة

وليلتان». فضلا عن تبنيه الروحي لكل الأدباء والفنانين الشباب الذين اهتموا بتصوير الشرق (ماريلا، ديكان، ديلاكروا، شاسريو وعشرات الفنانين المغمورين). ولسنا الآن بصدد البحث الموسع لفكر غوتييه الجمالي-الإستشراقي، وما يهمنا هو الإشارة إلى علاقته الوثيقة بفناني عصره وأدبائه (عبر منتداه في باريس) وتأثيره كناقد فني بارز على معاصريه في الأربعينيات. فضلا عن دوره الذي لا يقبل جدلا في تشكل إبداع شاسريو الشاب، وتوجيه أفكاره الجمالية والتقنية. إن المصادر الثلاثة (الأسرة-انغر-وغوتييه) جعلت من «الغرابة» جزءا لا يتجزأ من حياته منذ الطفولة. فشاسريو لم «يكتشف الشرق، لكنه حمله في داخله منذ الصغر». [14]وباتت الأعمال والموضوعات الشرقية بمثابة الحنين إلى الطفولة، التي يمكن استعادة لحظاتها بالفن فقط. وعبر لوحات مرتبطة بعالم الشرق المقدس والداخلي.

برز شاسريو كفنان ناضج ومستقل في عام 1838 أثناء عرضه على الجمهور الفرنسي لوحتيه «سوزانا والشيوخ» و«افينيرا انديمونا». وتتميز هاتان اللوحتان بوفرة الزخرفة والعناصر التزيينية الشرقية المزدانة بالأرابسك (السجاد، الأزياء، الحلي، الأواني وغيرها) وبشغف الفنان بعالم البيورسك الشرقي النابع من «مشاهد العالم الداخلي» لانغر وديلاكروا، وبوننغتسون، حيث ترتبط صورة المرأة «بالحريم» المقدس، والسري (الحرملك). لكنه يختلف عنهم في كونه استطاع أن يجمع بين مقاييس الجمال الكلاسيكي اليوناني المرمري (على غرار أستاذه انغر) والزينة وترف الحياة الشرقية (الديكور) وكذلك بالتوليف بين الخطوط والألوان (على عكس الرومانسيين الذين يستبدلون بالخطوط الألوان المكثفة). كما يتميز عن سابقيه ومعاصريه في كونه قد استطاع أن يضفي متعة حسية على الأجساد النسائية العارية باستخدامه لقاعدة الموديل اليوناني في التناسق العضوي والملامح، وإدخال الملامح الشرقية للوجه ونسب الجسد (الأرداف الشرقية البارزة، والخصر الضامر). ففي هاتين اللوحتين برز تميز أسلوب شاسريو المتفرد: جمع الإطار اللوني «colorisme> والخطى في رسم الشخصيات، مع حرية التصرف في تركيب البناء العضوي العام وأحيانا بالألوان الدافئة. أي «المونتاج» بين خاصية كلاسيكية هي الخط، وخاصية

رومانسية هي اللون.

وفي وحدة العنصرين الحسي وما فوق الحسي (النبل، السمو لصورة المرأة، حيث يتوحد الجسد الكلاسيكي اليوناني وحركة وضع الجسد الشرقي وزينته الممثل للمتعة، والذي يذكرنا ببطلات «ألف ليلة وليلة» وشعر الوصف الفارسي والعربي. إن عملية «توليف» المتضادات والتي يبدو للوهلة الأولى أنه من الصعب حصرها في وحدة عضوية متماسكة، شكلت أساس أسلوب شاسريو الاستشراقي النخبوي-الانتقائي. وفي هذا يمكن تميزه كرومانسي وكاستشراقي. لقد وجدت هاتان اللوحتان حماسا في دوريات النقد الفني. وقد أعلن غوتييه في نقده لصالون ذلك العام «عن ولادة مجد جديد ودم جديد للمدرسة الفرنسية في فن التصوير الرومانسي»[15] . فكتب بصدد لوحة «سوزانا والشيخ» يقول: «إن مستقبل فن التصوير الرائع والصحيح يكمن في تصوير الجمال الشرقي، إن تلك الصورة الهجينة بما فيها من جمال شرقي حيث العيون الحور الواسعة، والأنف المستقيم، واستدارة الوجه كالبدر المزدهر بابتسامة، والوجنات البارزة قليلا، وظلال السمرة الشاحبة والشعر المجنون-كل هذه الملامح تنبئ بمستقبل شاسريو الرائع والبهي، ولا ندعي بذلك النبوة، لكننا نقول هذا بثقة، وقلما تخطيء توقعاتنا»[16] .

إن إحساس شاسريو المبكر بروح العصر، وتربيته الفنية العالية جعلته يستطيع التقاط المفاصل الأساسية للذوق الفني الصالوني المعاصر. ولكن من رؤية شخصية انتقائية-توليفية حددت مساره المتميز، المستقل، لاستحالة أن يكون تابعا وفيا لأي من معلميه (سواء انغر أو ديلاكروا). لم يكن شاسريو ذلك «الرومانسي المتمرد» كالجبل السابق من الرومانسيين. ودخوله إلى الحركة الرومانسية مر عبر النزوع نحو «الغرابة» و«غير المألوف». ولا سيما بعد أن بدأت الرومانسية تنحو في أواخر الثلاثينيات نحو «فخامة الأسلوب» و«الاحتفال بالتصوير التاريخي» و«الصالونية»، و«الحسية» أي نحو نمط هو إطار مرن للمتغيرات اللونية-الضوئية في موضوعات متكررة يلعب فيها المضمون دور القالب العام للتجربة التقنية، القائمة أساسا على التوليف واصطفاء-تركيب عناصر متعددة وأحيانا كثيرة غير متجانسة.

كما أن دخوله الحياة الفنية مبكرا، جعله ينخرط في عملية البحث عن الجدة والأصالة للخروج من أزمة فن التصوير التي تنازعتها تيارات عديدة،

دون أن يستطيع أي من هذه التيارات السيطرة والاستمرار الإبداعي طويلا. فقد حدد شاسريو مواقفه من الفن بسرعة، وحسم أمره في ضرورة البحث الدائب عن الجديد.

إن فترة إقامة شاسريو في إيطاليا نمت في شخصيته الفنية الميل الجارف. نحو التزيين والأرابسك والتاريخ والتفخيم في الموضوعات وقد تجمع إبداعه بشكل رئيسي حول صورتين نمطيتين وتقليديتين للشرق: الشرق المترف-الحسي-الأسطوري والشرق المقدس التاريخي-الديني. وفي كلا الصورتين دخل الشرق مرة أخرى معادلة الجدة والأصالة.

في صالون عام 1842 عرض شاسريو إحدى لوحاته الشهيرة («ازفير تتهيأ للقاء آشور»، اللوفر، باريس). وموضوع اللوحة مقتبس من الميثولوجيا الشرقية القديمة. يشير الباحث البولوني ز. كوسيدوفسكي إلى أسطورة ازفير في كتابه «أساطير الكتاب المقدس» قائلا: «من الصعب إدراج أسطورة ازفير في عداد الأدب الديني، ولاسيما أن اسم الرب قد ذكر فيها مرة واحدة فقط، أما أسلوب السرد فهو حي ومتنوع، والموضوع مفعم بالتوتر الدرامي، إن وفرة الصور المتناسقة واللونية تخلب الألباب.. . غير أن المسيحيين الأوائل قد كذبوا قصة ازفير، ولكن ما لبثت الكنيسة الكاثوليكية أن أدخلتها فيما بعد في نصوص الكتاب المقدس الشرعية. وهناك رأي مفاده بأن هذا الكتاب ألف خارج حدود فلسطين في بلاد فارس»[17].

إن الفكر الجمالي الرومانسي أعاد رؤية التاريخ والحضارات القديمة والمتوسطة وحتى الميثولوجيا التاريخية والدينية من بين أبنية هذا الفكر. ولذلك نجد الرومانسيين قد أعادوا بناء. الميثولوجية فنيا وحتى أخلاقيا بما يتلاءم ورؤيتهم للحياة والجمال والكون، والقدر، والتاريخ. ففي موضوع لوحة «ازفير» ركز الفنان شاسريو على عنصر الشكل، والإطار الفني البحث المبني على رؤية ترفيه - حسية رومانسية مسبغة على الشرق التاريخي الذي ينضح من ذاته بصور الترف والحسية فتبدو في اللوحة ازفير الرائعة الجمال نصف عارية، تتزين للقاء آشور. فهي مركز الموضوع، وهي مركز الاهتمام الجمالي للفنان، وكل ما حولها (المنظر الطبيعي الخلاب في خلفية اللوحة، صناديق الحلي والمجوهرات، الخادمة الزنجية التي تساعدها في التزين) ينضح بلحظة الانتظار ويضفي على جمال ازفير مسحة إغواء وقلق

داخلي.

- يتقدم شاسريو في بعض التفاصيل كوريث مجدد لأسلوب المدرسة الإيطالية للقرن السادس عشر (Mannerism) في اختيار الشخصيات: الحسناء-العارية-والزنجية (وهي عناصر بدأها فيرونيز وثيتسيان وجورجوني، ولاحقا رمبرانت وفيلاسكيز) بغية خلق الإحساس الجمالي عن طريق استعمال نظرية المتضادات اللونية-البشرة البيضاء والملامح الواضحة» (العيون الزرقاء، والشعر الأشقر، والفم المكتنز) والبشرة السوداء للزنجية التي تقف بجانبها لتزيد من حدة جمالها-حيث على خلفية القبح يبدو الجمال أكثر إشعاعا-(إن موتيف الزنجية عادة فنية أوربية بعثها الرومانسيون في موضوع «الجواري»، و«العاريات»). لجأ شاسريو إلى منظومة الإشارات، والصور والدلالات الممثلة للشرق في تاريخ الفن الأوروبي (الحريم، الخصيان، الزنجيات، الزخارف البهية، الترف)، وقد حاول شاسريو أن يحقق نموذج الجمال المثالي عبرها. وفي صورة الوسط المثالي، أو «الداخل» «interment> لمشاهد الحب الشهواني-يتحقق نموذج الحب الرومانسي الذي بحث عنه الرومانسيون في الشرق. وحين لم يجدوه في واقع الشرق إثر رحلاتهم. كما فعل جيرار دي نرفال مثلا-حاولوا أن يتخيلوه في ماضي الشرق لإرضاء نزوعهم الداخلي إليه.

- والجدير بالذكر أن العديد من الفنانين قبل شاسريو (وحتى الأدباء وخصوصا تيوفيل غوتييه) سعوا إلى «فك رموز» الحريم الشرقي، المحرم عليهم رؤيته ومعايشته وحل أسراره فلم يبق فنان فرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، إلا وتطرق لموضوع الحريم والجواري. ليس لتصوير ماهية الشرق الحسي، السري فحسب، وإنما للتعبير عن توق ذاتي لهذا «العالم» العابق «بالقدسية» و«السرية» و«الداخلية» المعادلة للباطنية. إن صورة المرأة الشرقية قد تشكلت عبر منظومة صور ايقونغرافية معينة ساهم فنانو هذه الحقبة. في تثبيتها في التصوير الفرنسي: الحسناوات الجالسات أو شبه الراقدات، بأردافهن العريضة، وأقوامهن الممتلئ عما فيه روحية وجسدية، قد تلفعن بأغلى الأزياء الخفيفة الغالية المزينة بالحلي الثمينة، تتقدمهن في الجز ء الأمامي، الفنون التطبيقية المترعة بالأرابسك (انظر على سبيل المثال «نساء عربيات» ل. دياز دي لابينا وجزائرية مستلقية

على العشب»ل. ك. كورو ومجموعة انغر حول المستحمات، ونساء الجزائر، ونساء بونتتغتون، والسيد اوغست وغيرهم). وغالبا ما كانت صور «الحريم» الشرقي عبارة عن مسرح اختباري لقدرات الفنان التزيينية والرخاء النزوع نحو الأرابسك واللونية. لذلك نرى أن شاسريو في بناء لوحته التاريخية «ازفير» لم يخرج عن فلك المنظومة التقليدية لصورة المرأة الشرقية. بتعبير آخر لم يحقق شاسريو اكتشافا في عالم الشرق بالمقدار الذي كان فيه اتباعا ونمطيا، رغم أنه استطاع أن يصل في تأويلاته لجمال النساء الشرقيات إلى الذروة، مضيفا جاذبية وحيوية مغايرة لمرمرية وجمود أجساد «نساء» معلمه انغر، ومتقدمة بجرأتها الاجتماعية عن «نساء الجزائر» القابعات في مناخ سلبي الحركة متلق وغير فاعل. إن ازفير تمثل فعل المرأة التي ترسم خطوط تاريخها وقدرها، في حركة البطل الفاعل الإيجابي.

يتميز فضاء لوحة «ازفير» في انتقاء مدروس لتفاعل الألوان: الظلال الخفيفة لعمق لون الجسم تتجاور مع الألوان المائلة للزرقة السماوية (عيون ازفير، ثوب الزنجية المزخرف، وكذلك شفافية زرقة السماء في خلفية اللوحة). وارتبطت المرحلة التالية من إبداع شاسريو الشاب بفن التصوير على الجدران «La Peinture Monumental> الذي أعيد له الاعتبار في الثلاثينيات حين حاولت الملكية الفرنسية ترميم المباني والآثار المعمارية الدينية والمدنية التي طواها النسيان بعد الثورة الفرنسية، إثر تراجع القيم والموضوعات الدينية-المسيحية والتوراتية-أمام فكر عصر التنوير العلماني وازدهار مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة.

١. الجداريات:

لقد وسع النظام الملكي الفرنسي بعد فشل ثورة 1830 من آفاق وإمكانيات تطور التصوير الجداري، وذلك باستخدامه له كوسيلة لتمجيد الأمة، كما دعا الفنانين لتزيين المباني الدينية، ومنحهم الحرية المطلقة في اختيار الموضوعات وطريقة معالجتها، وتقنيتها، وجملة ألوانها بما يتلاءم والنزعة الفردية، وحرية الإبداع التي أصبحت شعار المرحلة في فن التصوير كما إن عدم تدخل الدولة له أبعاده أيضا التي توجد في عملية أبعاد الفنانين عن الموضوعات الدينية «ذات الإلهام الديني الحقيقي». ولاسيما أن فناني فرنسا

(الجيل الثاني من أبناء الثورة الفرنسية) كانوا يرون في فن التصوير الجداري إما عملية «تجارية» مربحة، وإما مسرحا لتمارين فنية-جمالية بحتة، وتصور ذاتي للدين وفهم على «أسس ومنطلقات جديدة» نابعة من روح المرحلة، وفرصة ذهبية لتقليد فناني الماضي العظام والاقتداء بإبداعهم وأسلوبهم. «Le grandstyle> وبعد فشل مبادئ ثورة 1830 الذي تمثل في رد فعل الرومانسيين بهروبهم إلى الطبيعة (ازدهار المنظر الطبيعي) وإلى التاريخ (القرون الوسطى الذهبية، إحياء الأسلوب الغوطي، والموضوعات الدينية) في نهاية الثلاثينيات أخذت حركة النقد الفني بالدعوة إلى تخليص الفن المعاصر من أزمته، بالنزوع إلى خلق «فن عظيم» على غرار العصور الماضية. فأصبحت مهمة تطوير فن التصوير الجداري إحدى المهام الرئيسية للدولة ولحركة النقد، وانجذب إليها إعلام المرحلة صاغرين. ومن خلال مقتطفات من آراء نقاد المرحلة نستشف الدعوة إلى الربط بين الإبداع والتفخيم يقول غ. بلانش «إننا نعلن اليوم بأعلى صوتنا عن تفاهة أشكال فن التصوير الحالي وضعفه وابتذاله. فبأية الوسائل يمكن تخليصه والعودة بنتائج مثمرة عليه؟ نجيب عن هذا السؤال بما يلي: أعيدوا لفن التصوير مسرحه البدائي! قدموا المعابد والقصور والأبنية المدنية للفنانين، امنحوهم جدرانا، وأدمجوا بين فن التصوير والعبارة. «فإن فن التصوير الجداري يمنح الذي يقوم به سموا روحيا لا يمكن بلوغه في حالة إنجاز لوحات صغيرة. إن فن التصوير الجداري وسيلة مثلى لتربية الفنانين الذين يمارسونه». [18] وأشار الناقد أ. ديكان عام 1846 إلى «إن فن التصوير الجداري يجعل الأمة أكثر جبروتا وخلقا وثقافة»[19] كما دعا الفنان انغر معاصريه من الفنانين الشباب إلى إحياء فن التصوير الجداري «وتسخيره في معادلة التناسق بين التاريخ والدين والفن»[20]. وانضم إلى هذه الأصوات أعلام النقد الفني آنذاك ت. غوتيية، وبيليتان، ب. مانتس، لافيرون،غ. بلانش. ومن أهم البواعث على إحياء فن التصوير الجداري إجراءات الحكومة في تجديد بناء الآثار القديمة وإعادة بنائها وبناء العديد من المباني الدينية والمدنية الجديدة التي تمجد أبرز الأحداث في التاريخ الوطني الفرنسي. وننوه أيضا بالنشاط النظري والعملي للمهندسين المعماريين أمثال فيول ليديوك، ف. فولتير، وإصلاح الكنائس المشهورة: سان دني، سان-فينسان، نوتردام، دي لوريت، وسان

ماري، وزخارف قصور البوربون ولوكسمبورغ. فضلا عن هوس اقتناء الآثار القديمة والمتوسطة، وتزويد ممتلكات اللوفر بها. إن هذا الاهتمام بالمواضيع المسيحية والتاريخية-الميثولوجية الذي دخل معادلة اليقظة القومية والوطنية الفرنسية والعودة إلى ينابيع تاريخها في القرون الوسطى المسيحية لعب الدور الأساسي في التوجه نحو التقاليد ومحاولة تحديثها وفقا لروح العصر الفنية في الأربعينيات من القرن التاسع عشر. إن عملية التعامل مع تاريخ القرون الوسطى، وتاريخ المسيحية الفني (الأسلوب الغوطي والصوفية للقرنين الثالث عشر والخامس عشر)، دفع باتجاه بعث المنظومة الايقونغرافية الدينية القائمة على ميثولوجية الكتاب القدس، والتي كرسها الفنانون الطليان منذ عصر النهضة، وأعاد إحياءها «جماعة النزاريين» الألمان في أوائل القرن التاسع عشر. وفي كلا التقليدين كان لابد من «الصبغة المحلية» بغض النظر عن الاتجاه الفني، ومن هنا عاد الشرق من جديد ليحتل مكانة بارزة وليمثل الأصالة والجدة في الفن الديني المسيحي الذي انبعث كرد فعل لفشل تحقيق مبادئ الثورتين الفرنسيتين 1789 و1830. وقد شارك في عملية بعث الموتيف الشرقي مع «البعث الديني» في الفن الجداري كوكبة من الفنانين منهم شامارتين، وارسيل، ديلاكروا، وفلاندين، وأ. فرنية، وشاسريو، وغيرهم. كما ساهم العديد من الفنانين من غير الرومانسيين مثل جيرار، وروجيه بيكو، ودي بيجول، وهييم أيضا. وأدى الاحتكاك المباشر للعديد من فناني فرنسا بعالم الشرق إلى نمو النزوع نحو ربط «فخامة الأسلوب» بما هو شرقي، لذلك ألبس العديد من الفنانين الرومانسيين الذين زاروا الشرق أبطال لوحاتهم الجدارية المسيحيين «ثيابا عربية إسلامية، مع الدقة في التفاصيل الاثنينية العربية في الوجوه وكذلك النزوع نحو التزيين والزخرفة والبيتورسك»[21]. (في عام 1837) نظمت بأمر من الملك مسابقة من أجل تزيين جدران قصر فرساي وأبهائه. وقد خصصت إحدى قاعاته لتصوير «مآثر» الجيش الفرنسي وتخليد معاركه في الجزائر. فدخل الاستشراق أيضا بوصفه عامل «الصبغة المحلية» (وقد فاز في هذه المسابقة أ. فرنيه فنان الجيش الفرنسي الأول»). ولا جدال في أن مسألة التنادي من قبل المؤسسة الرسمية الأكاديمية ومن قبل النقاد والفنانين المستقلين بإبداعهم عن المؤسسة، هي بمثابة دعوة صريحة للخروج من الأزمة الفنية والروحية

المطبقة على واقع فرنسا. فالعودة إلى الدين، ومحاولة التوليف بين فن التصوير والعمارة، وإعادة الاعتبار للآثار الدينية التاريخية ليس إلا حالة تقهقر إلى الماضي (الزماني) لعجز الحاضر عن إنتاج قوالبه ونظمه الروحية. فهل استطاع بعث فن التصوير الجداري إنقاذ الفن الرومانسي والفرنسي بشكل عام من أزمته؟

برز الفنان شاسريو بوصفه فنانا مبدعا حقيقيا في فن التصوير الجداري حيث استطاع هذا الفنان أن يجمع بين المؤهلات الكلاسيكية العالية (التي دخلت في صلب تربيته الفنية فمنذ دراسته على يد الفنان انغر) والميل العارم نحو النهج الرومانسي اللوني وديناميكية التركيبة الفنية لباء الحدث التاريخي. واعتبر شاسريو واحدا من أبرز فناني عصره في عملية «التحديث» التي باشرها يافعا، وفي خلق لغة فنية جدارية جذابة وحية، كان للاستشراق الحيز الرئيسي في منحها خصوصيتها وجدتها وأصالتها شكلا ومضمونا.

واجه شاسريو الابتذال الذي تشمئز منه النفس الرومانسية في الواقع البرجوازي المتأزم، بعالم سحري هيج، وبالصور «الغريبة» للأحلام الذهبية والتصور الذاتي عن الشرق، وبسعيه «لإدخال بداية شاعرية مضيئة على الواقع الرتيب والقبيح» عبر «فن التصوير العظيم» المتوجه بخطابه الفني لقطاعات واسعة من الجمهور الفرنسي، قاد المشاهد الفرنسي نحو آفاق جديدة تمثل محاولة تحقيق الحلم أو محاولة تمثله به.

وقبل أن نبدأ بتحليل أعمال شاسريو الجدارية نود أن نورد الملاحظة التالية: بالنسبة للمشاهد الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر: برزت النزعات التحديثية واضحة تماما في هذا النوع الفني بالذات، ولكي نستطيع تتبع الخيط الرفيع في سياق تطور الاستشراق في هذا النوع الفني فلسوف نسمح لأنفسنا في البداية أن نبحث في أعمال شاسريو الجدارية وفي سياق تسلسلها التاريخي وتتابعها الزمني، أي بدءا من أعمال ما قبل زيارة الجزائر وما تلاها، سعيا إلى وحدة رؤيتها في حركة تطورها دون انقطاع للكلام عن رحلة الجزائر. تعتبر جداريات كاتدرائية سان-ميرى في باريس أولى الأعمال الجدارية الضخمة لشاسريو الشاب (بدأها في عام 1843 وهي اليوم في حالة سيئة). واختار الفنان لهذه الكاتدرائية فصولا من أسطورة «مريم القبطية» أو «مريم السوداء» أو «مريم المصرية» كما كان

يسميها الفنانون ونقاد الفن المعاصرين له. وتتدرج أسطورة القديسة المسيحية في عداد الأساطير الشهيرة في القرون الوسطى عن الفتيات الخاطئات (مريم المجدلية، بيلاهيا، تايسيا) وقد دخلت هذه الأسطورة حيز التطبيق الفني في فن عصر النهضة، إثر تشكل المنظومة الفنية الايقونغرافية المسيحية، وزيادة الاهتمام بمصر وتاريخ انتشار المسيحية الذي سبب اهتماما عارما بالموضوعات والمؤثرات المصرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر[(22)]. وقد تعرضت صورة «مريم القبطية» إلى تغييرات نوعية في أسلوب تصويرها. أما شاسريو فقد حاول في فهمه الفني الجمالي لها السير على خطى الرومانسيين الألمان، فماذا كان شليرماهر قد أسس «الديانة الحسية» ونوفاليس قد أقام ديانته على أساس إعادة بناء العالم ضمن فهم صوفي له. فإن شاسريو، «استحدث» ديانة جديدة هي «ديانة الجمال» أو «عبادة الجمال»، حيث دمج بين الإمكانات التعبيرية في معالجة موضوعات القرون المتوسطة مع بناة الشرقية التي تشكل الغرابة والترف والمثالية الجمالية (التصور المثالي عن الجمال الشرقي الحسي) بالإضافة إلى اللغة التشكيلية للخطوط، المرنة والسكنية البنائية (التي تميز أسلوب أستاذه انغر) بالرغم من الرؤية الرومانسية للأسطورة.

وتتجمع أحداث أسطورة حياة القديسة «مريم القبطية» في تركيبتين أساسيتين وتنقسم كل تركيبة بدورها إلى أجزاء ثلاثة: علوي، وسطي، وسفلي. يصور شاسريو في القسم العلوي، القديسة مريم جاثية على ركبتيها أمام القديس زوسيم، وفي الجزء الوسطى تبدو الحسناء الضالة في حالة اقتراب من تمثال مريم العذراء (بغية التماثل في الإيمان والزهد والتصوف) أما الجزء السفلي فيمثل دفن مريم القبطية على يدي زوسيم. أما في التركيبة الثانية فيبدو زوسيم وهو يقص حكاية مريم القبطية على الرهبان الشباب والشيوخ. ومن الصعب الحكم على العجينة اللونية لهذه الجداريات نظرا لسوء حالتها في الوقت الراهن. وتغير الألوان بفعل عامل الزمن والمناخ. وبعد الانتهاء من زخرفة كاتدرائية سان-ميري نشر ث. غوتييه مقالا عن حياة مريم القبطية مشيدا بأسلوب شاسريو الطامح إلى «الحداثة» في الميثولوجيا الشرقية بعد انقطاع طويل عن تجسدها في الفن الفرنسي. وفي إطار التحدث بإسهاب عن أسطورة القديسة الشرقية الحسناء، كان

غوتييه يقدم الأسطورة للجمهور الفرنسي. الواسع الذي يجهلها ذلك أن تصوير حياة القديسات الأسطورية كان يحدث لأول مرة في فرنسا. وما عرفه فنانو فرنسا عن أساطير القديسين الشرقيين ينحصر فقط في دائرة الفن الإيطالي (أسطورة مريم المجدلية، في أعمال تنتورتو، وكذلك «مريم السوداء» أو القبطية، والحسناء السامرية وردت في الأدب على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (نهاية دراما «فاوست» لغوته)[23].
وما يهمنا الإشارة إليه بصدد هذه الجداريات أن الولع بالقرن الوسطى «Medievisme> والاستشراق دخلا في علاقة تفاعل متبادل مع بنية فن التصوير الجداري الفرنسي، في رؤية جديدة للأسطورة الشرقية تعكس ازدواجية الطبيعة الشرقية والرومانسية في آن واحد، عبر جميع الصور المادية الحسية والروحية الرفيعة في طابع مثالي للأسس الأخلاقية-الجمالية التي تمجد إنسان القرون الوسطى وعالمه الروحي والجسدي.

لم يخرج شاسريو عن حدود الموضوع في سلسلته الجدارية عن «مريم القبطية» بينما لوحظ في عمله التالي الذي زين جدران «السلم الفخري» من قصر اورسي (1846- 1847). وقد نفذه بعد عودته من الجزائر، واكتمال شخصيته المبدعة وقدرته على الخلق والابتكار الرمزي. وقد منح الموتيف الشرقي دور المجاز التعبيري المميز تاريخيا للرموز اليونانية. ففي أسطورة رمز «العالم» صور أما تحمل طفلا على يديها، وترتدي زيا شرقيا وعمامة شرقية على رأسها، وفي رمز «التجارة تقرب ما بين الشعوب» ألبس شخصياته كلهم تقريبا أزياء شرقية مزخرفة، ومزدانة بكمية كبيرة من الحلي والأرابسك. وقد لجأ الفنان إلى غزارة الأدوات وصخب الألوان ليحيل رمز / اليغوريا / التجارة إلى سوق شرقي صاخب. إلا أن شاسريو حتى في قمة تعزيزه لتصوير اللغة الفنية واستشراقها لا يضيع الهدوء الظاهري لشخصياته، ويتم ذلك عبر انسياب ومرونة في الخطوط حددت أسلوبه إلى حد كبير.

وهذه الخاصية الأسلوبية بالذات تسمح لنا بالافتراض بأن شاسريو مازال على الأرجح اقرب للأسلوب الإنغري منه إلى الاستشراق الدرامي-الانفعالي المميز للفنان ديلاكروا. وكما أشار ت. غوتييه فإن هذين الأسلوبين (أي أسلوب انغر وديلاكروا) تلاقى أحدهما مع الأخر في أسلوب شاسريو

ولكنهما لم يتحدا في مجرى واحد، بل سارا بشكل متواز دون ذوبان أحدها في الأخر»(24).

بلغ استشراق شاسريو في إبداعه لفن التصوير الجداري قمة تألقه في جداريات كاتدرائية القديس روه في باريس / 1853 / المكرسة لتصوير حياة القديسين الشرقيين الذين ساهموا في نشر المسيحية في أرض أفريقيا، والهند، والشرق الأقصى (الصين تحديدا). يدور محور الأحداث في هذه الجداريات في جزأين: الأول يصور حفلة تعميد جوداسي/ خصي / ملكة أثيوبيا على يد القدير فيليب (الذي نشر المسيحية في أفريقيا). بينما يصور الجزء الثاني مشهدا من حياة القديس فرنسوا كسافية مبشر المسيحية في الهند والصين. ولكي يضفي الصبغة المحلية (على الطريقة الفلورنسية ومدرسة البندقية) ادخل شاسريو الجمال والخيول العربية وأشجار النخيل إلى نسيج الأسطورة الدينية المسيحية، لتصبح هذه العناصر جزءا لا يتجزأ من معالجة الأسطورة المسيحية بربطها بالشرق مهد المسيحية. وتبدو الملكة الأثيوبية (كانداكا) في جو من البذخ والترف الشرقيين، وهي تراقب عملية تعميد خصيها، بينما تتدلى فوقها اعذاق النخيل كنجوم في السماء، وباتت بجانبها الجمال المزينة بالحلي المعدنية الكثيرة، تنتظر انتهاء هذه المراسم. ويعبر شاسريو أهمية كبرى لتصوير الخصي جوداس الذي اعتنق المسيحية، فنرى جسمه الأسمر البرونزي نصف عار يلمع بحدة تحت ضوء الشمس، ويشتد هذا اللمعان بتأثير الحلي الذهبية الكثيفة المتمثلة في الأقراط وفي الأساور بالأيدي وهي ممتدة في ابتهال.

ويعتبر أكثر الموتيفات غرابة في اللوحة موتيف المظلة التي يحملها أحد العبيد الواقفين خلف الملكة ليقيها أشعة الشمس الملتهبة. (إن موتيف «المظلة» قد ورد كثيرا وباستمرار في فن المنمنمات الإسلامية للدلالة على جلال ومهابة الملك أو الحاكم الشرقي، وقد صور موتيف المظلة ديلاكروا في لوحته «مولاي عبد الرحمن»). وفي مشهد من الحياة التبشيرية للرسول الفرنسي فرنسوا كسافية 1506- 1552 صور شاسريو ممثلي القوميات الشرقية مراعيا المميزات الاثنيثية لهم. حيث نرى العرب واليهود والصينيين بملامح وجوههن المميزة وبأزيائهم القومية.

لقد ممثل الشرق المسيحي هنا كقطعة «بيشورسك» و«أرابسك» وليس

بوصفه ديانة أو كمصدر لإمتاع العين، وليس كحقيقة للمعاناة الإلهية الداخلية. إن الأسطورة المسيحية تحولت بين يدي شاسريو الرومانسي إلى مسرح للاحتفال-والتفخيم، والتظاهر، يستعرض فيه الجمال الخارجي دون الدخول في أعماق الحالة الروحية. فعناصر الديكور وفخامة الزي والزينة المترفة حملت قيمة وجاذبية ظاهرية. وخلت من الحالة الصوفية للحب الإلهي، والبساطة والصرامة في البناء الدرامي الكلاسيكي. إن العناصر الفنية الشرقية تقضي على الكلاسيكية، لسيطرة الزخرفة على بنائها. ونتيجة هذه المعالجة الاستشراقية للدين قرب شاسريو تراكيب لوحاته من الشكل الرومانسي الخالص، وأضفى عليها طابعا حركيا شموليا. وقد علل بول دي سان فيكتور وتيوفيل غوتييه عملية التداعي الفني للصور المسيحية والسمات الاثنينية الشرقية باعتبارها «معرضا للخيال الفني، والشعور الحاد بالبيتورسك، والميل إلى الغموض» وكذلك محاولة لإنشاء ألفة عاطفية في المشاهد الدينية الميثولوجية». ووجد الفنان في الاستشراق «الجمال، والأسلوب، والعظمة، والأصالة العربية الحقيقية»[25]. وتحولت التغيرات الجذرية في معالجة المواضيع الميثولوجية الدينية لاحقا إلى مثال للإبداع اقتدى به غوستاف مورو، وبيوفي دي شافان وغيرهم[26]. وجاء الزي الشرقي الإسلامي الذي ألبسه شاسريو لأبطال موضوعاته الدينية المسيحية والميثولوجية ليعبر عن جمال وواقع ورومانسية الشكل الفني.

ويعتبر شاسريو من أبرز الرومانسيين الذين أقحموا فن التصوير الجداري بشقيه الديني-الميثولوجي، والتاريخي-الميثولوجي، في فلك الفكر الرومانسي الجمالي الاستشراقي ولأول مرة في تاريخ فرنسا الفني [27]. وإذا قارنا بين إبداع شاسريو في هذا النوع الفني وإبداع معاصريه من الرومانسيين وغير الرومانسيين لوجدنا أنه الوحيد الذي أعاد أساطير الكتاب المقدس إلى جذورها الشرقية في شكل الأسطورة وحتى في الكشف عن مضمون الروح الشرقية لشخصيات وأبطال لعبوا دورا في انتشار هذا الدين. وإن كان ديلاكروا أحد أبرز فناني عصره في التوليفية بين الشرق والرومانسية، وبين فن التصوير وفن العمارة حيث عمل عام 1833 على تصوير جدران مبان دينية ومدنية عديدة (القاعة الملكية، والبرلمان، ومكتبة القصر البوربوني) بموضوعات مقتبسة من التاريخ والفلسفة، وأدب القرون

الوسطى، والميثولوجيا الإغريقية إلا أنه لم يقحم الشكل الشرقي بالجرأة التي أقحمها به شاسريو في جدارياته. وبالطبع لم يكن هناك مجال لإلباس أبولون الأزياء الشرقية، فقد توافقت صور أبولون، وأوروبي، وهوميروس، واليودور، وعطيل في جداريات ديلاكروا مع المنظومة الايقونغرافيه المتشكلة تقليديا في الفن الأوروبي. إن أبطال جداريات ديلاكروا لم يمتوا في ثقافتهم وتصورهم الإبداعي الحد الشرق بصلة، فهم نتاج الميثولوجيا الأوروبية. وبالرغم من ذلك نجد أن ثمة نفحات استشراقية معينة تفوح من داخل هذه الأعمال وينعكس ذلك في العجينة اللونية، وموسيقى اللون، والتوق إلى الأرابسك (ولا سيما بعد رحلته إلى المغرب واكتشافاته اللونية هناك).

ويعتبر بودلير أول من أشار إلى موسيقى «أرابسك»[28] جداريات ديلاكروا وديناميكيتها والاضطراب الداخلي العميق فيها، وتأججها الذي يتكشف بواسطة الضوء واللون، في أوساط النقد الفني آنذاك. أما الفنان ديكان فقد انجذب في بداية الأربعينيات إلى نزعة «فخامة الأسلوب» التي ازدهرت بحدة في فرنسا وذلك في محاولة للنهوض بالفن الفرنسي المعاصر إلى مستوى العالمية والمدارس الأوروبية الماضية (الإيطالية بشكل رئيسي). وانتهى ديكان في نهاية الثلاثينيات إثر زيارة لإيطاليا إلى تصوير اللوحات التاريخية والدينية متوخيا إعطاءها روحها الشرقية الحقيقية. وبما أنه كان «أسير الشرق» حتى بعد زيارته لإيطاليا، فإن معظم اختياراته لموضوعاته المرتبطة بزمن الكتاب المقدس وأرض الشرق القديم المسيحية والتوراتية اتسمت بروح شرقية واضحة، وأهمها سلسلة أعماله حول حياة «شمشون» و«القديس يوسف الذي باعه اخوته» و«خلاص موسى» و«أعجوبة الصيد» و«القديس ايرونيم في الصحراء» و«المسيح يعبر بحيرة طبريا» إن ما يميز لوحات ديكان التاريخية، هو بعدها عن أسلوب التفخيم والاحتفال الذي شكل أرضية النوع التاريخي الديني في الفن الأوروبي، واقترابها من لوحات المنظر الطبيعي-البانورامي الشرقي، لسيطرة خلفية وعناصر الطبيعة على فكره وتجسد الحدث التاريخي الرئيسي فيها، وحتى على نسب مقاييس أبطاله. فتبدو لوحاته عبارة عن «عبادة للطبيعة» وليست «عبادة للدين». إن اللجوء إلى «التاريخ» لدى الفنان يعادل «اللجوء إلى الطبيعة وهو في تصويره التاريخ والدين لم ينحو باتجاه «الزمان» الشرقي بقدر منحاه باتجاه «المكان»

الشرقي، والطبيعة الشرقية. ولو أن ديكان لم يلبس أبطاله أزياء شرقية، لما تبقى عمليا أية ملامح من «الصبغة المحلية»، نظرا لبانوراما مناظره الشرقية. ففي لوحة «المسيح يعبر بحيرة طبريا» نجد أنه من الصعوبة تمييز المضمون التاريخي لشخصية المسيح الضائعة في اتساع مساحة البحيرة البراقة. كما أن التلال العالية المتصاعدة من كل الإنحاء تضفي طابعا بطوليا وملحميا على الحدث، غير أنها تسيطر عليه، وتوحي بشمولية طبيعية إنسانية عالية. وبفضل المحيط الطبيعي يتمكن الفنان من عرض التنوع الأزلي لتمازج الألوان، وكل الاحتمالات الممكنة لتغيرات الضوء وانعكاساته أن صورة المسيح الصغيرة الحجم تضيع في الفضاء الطبيعي الأسطوري المتعدد الألوان لتغدو شبحا ضعيفا يظهر المسيح في حالة عجز وضعف أمام قوى الطبيعة وعظمتها (وقد تحمل هذه اللوحة دلالة على عجز المسيح عن تغيير العالم، وعجز الدين عن إنقاذ فرنسا من أزماتها المستفحلة). ويكرر ديكان أسلوب البناء العضوي العام للوحة التاريخية في سلسلة لوحاته التي تحكي عن «خلاص موسى» و«الهروب إلى مصر» و«استراحة العائلة المقدسة» حيث يحتل المنظر الطبيعي مركز اهتمام الفنان، بوصفه ملاذا للمعاناة الإنسانية، ينقيها ويضفي عليها الهدوء الروحي ويحررها من فوضى الحياة الواقعية.

إن الاستشراق التاريخي لدى ديكان انتحى منحى البيتورسك الطبيعي، والتقنية اللونية المعقدة الفريدة، أما الموضوع التاريخي الديني، نفسه فقد أصبح حجة لإجراء تجاربه اللونية. حيث ادخل أشكالا متعددة من الزيوت والطلاء والأصباغ الجديدة والتدرجات اللونية المتنوعة ذات التناسق البهي الهادئ. وقد لاحظ فرومنتان بأن عجز ديكان عن بناء اللوحة التاريخية بالأسلوب الفخم والعظيم «يكمن في أن فن تصوير وقائع الحياة اليومية لديه قد قضى على فن التصوير العظيم»[29]. غير أن بودلير قدر عاليا لوحات ديكان المقتبسة عن حياة شمسشون، كما رحب العديد من نقاد الفن المعاصرين بالاستشراق الديني التاريخي لهذا الفنان واعتبروه يمثل عالم الكتاب المقدس الحقيقي»[30]. أما شارل بلان فقد سمى مشاهد الكتاب المقدس في لوحات الفنان ب «الحقيقة الجغرافية للكتاب المقدس»[31] والأصح في اعتقادنا هو افتقار ديكان للتربية الفنية الكلاسيكية التي تربى عليها ديلاكروا وشاسريو (تعلم ديكان فن التصوير بنفسه)، ذلك أن بناء

اللوحات التاريخية على الجدران يتطلب أسسا فنية تقليدية متعارف عليها في فن التصوير الأوروبي ولا سيما أن هذا النوع الفني حافظ على طريقة محددة في معالجة الموضوع، وعلى ايقونغرافية معينة صارمة لا بد لمن يسعى إلى الحداثة في إطارها (أي إطار ايقونغرافية الموضوعات التاريخية الجدارية) أن يكون معدا إعدادا خاصا، مالكا للأسس التي يقوم عليها فن التصوير الجداري منذ قرون. وقد فشل ديكان في الارتقاء باستشراقه نحو التاريخية وفخامة الأسلوب لتغلب أسلوب اللوحة الصغيرة على إبداعه ولهذا السبب لم يحقق حلمه بتسلم طلب رسمي من الدولة لتزيين جدران الأبنية آنذاك، كما لم يتسن له أن يصبح في عداد المجددين في مجال الجداريات.

ب. البورتريه:

في صالون عام 1845 عرض شاسريو البورتريه الشهير «علي بن أحمد خليفة القسطنطينية برفقة حاشيته» / المتحف الوطني، قصر فرساي. باريس /. وقد عزاه بودلير في صالونه النقدي لعام 1845، إلى النوع التاريخي في الفن وليس إلى فن البورتريه، مشبها البورتريه ب «السذاجة الوقحة للفنانين العظماء». وفي نفس هذا الصالون عرضت لوحة ديلاكروا «مولاي عبد الرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره بصحبة الحرس والقادة العسكريين / متحف أغسطين تولوز، فرنسا/. وللمرة الأولى في تاريخ فن التصوير الفرنسي وفي ذروة المطامع الاستعمارية لفرنسا في الشرق يتم تقديم القادة السياسيين الشرقيين للجمهور الفرنسي، ضمن إطار هالة عظمة السلطة الشرقية، وبطريقة استعراضية واحتفالية تنطق بالفخامة الشرقية.

إن انتقال شاسريو وديلاكروا من الشرق الأنثوي الحالم، الحسي والشاعري، إلى تصوير حكام الشرق بصورة مجللة بالجدية وصرامة الشخصية ومهابتها، فضلا عن السطوة ورباطة الجأش في المظهر الرسمي لها، في آن واحد معا يطرح سؤالا وجيها: هل كان إنجاز هاتين اللوحتين بإيعاز من السلطة الفرنسية لتحييد الشخصيتين السياسيتين المؤثرتين في محور الصراع الفرنسي-الجزائري؟ من الصعب تأكيد هذه الفرضية كما

أنه من الصعب نفيها لوجود العديد من البورتريهات الشخصية لقادة شرقيين في فن التصوير الأوروبي (بورترية السلطان محمد الفاتح 1480 بريشة ج. بيلليني، بورترية بأي الجزائر بريشة فيلاسكس، وبورتريهات العديد من السلاطين وسفراء الباب العالي في فرنسا (بورتريه سعيد أفندي، وابنه محمود أفندي وغيرهما). إن عادة زيارة الفنانين الشرق رافقتها عادة تصوير قادة وحكام وملوك الشرق وتخليدهم. فالقائد أو الحاكم الشرقي (رمز السلطة) كان يمثل في ذاكرة الأوروبي نموذج البأس والشجاعة والاستبداد والعنف، ولاسيما أن أوروبا خلدت العديد من حروبها مع قادة الشرق المسلم منذ فتح أسبانيا ومرورا بالحروب الصليبية، وسقوط القسطنطينية، وفشل حملة بونابرت. وقد صور مرافقو البعثات الدبلوماسية والعلمية والتجارية وحتى الإرساليات حكام الشرق البارزين في أواسط القرن التاسع عشر (محمد علي باشا، وابنه إبراهيم باشا، والأمير بشير الشهابي، والأمير عبد القادر الجزائري في العديد من البورتريهات التي تصلح لأن تكون موضوعا لبحث نقدي-فني مستقل نظرا لكثرتها وتنوعها). وما جرى تكريسه في عصر حكم بونابرت واثر فشل حملته على الشرق، من منظومة صور فنية تعكس «مآثر» الجيش الفرنسي وبطولته، وإظهار الشرقي المسلم بصورة «المغلوب» و«الضعيف» و«العاجز» في تمثيل نفسه والدفاع عنها، قامت بنفيه الوثائق ومذكرات بعض قادة حملة الجيش الفرنسي على الشرق التي نشرت في فرنسا بعد نفى بونابرت وموته، والتي تحدثت عن هزائمه، وبسالة المقاومة الشرقية لشعوب الشرق وتضحيتها في سبيل دحره. كما كثرت المعلومات في فرنسا في الوقت نفسه، حول واقع مصر الحديث ودور محمد علي باشا فضلا عن المعلومات التي كانت الصحف الفرنسية تنشرها أثناء تغطيتها لنضال الشعب الجزائري بقيادة قائد عبد القادر الجزائري. كان الفنانون الذين زاروا الجزائر يدركونها تمام الإدراك نظرا لمعايشتهم لها. وقد تأكد الفنانون الذين زاروا الشرق بما رأوه بأنفسهم (ديلاكروا شاهد بأم عينيه مظاهر السلطة لنظام سلطان المغرب. وقد سجلها في مذكراته ورسائله، وتخطيطاته التمهيدية قبل إنجاز بورتريه السلطان 1845). إن حدة مظاهر انجذاب الفنانين الرومانسيين لتصوير القادة الشرقيين يمثلها النزوع نحو الشخصيات التاريخية، والشخصية-المنفردة المتميزة القوية،

والمعبرة في مظهرها، ومراعيها مع الوسط المحيط، لذلك نرى شاسريو وديلاكروا قد وضعا القائد الشرقي وسط حشد من حراسه، وجعلا منه مركز اهتمام الحشد، نظرا للمكانة التي يحتلها في تاريخ شعبه ووطنه في مرحلة معينة. ففي أواسط الأربعينيات وبعد أن أصبح الشرق قريبا من الرومانسيين بات الاستشراق الرومانسي قريبا جدا من واقع الشرق، بل ومن واقع الصورة الشرقية السياسية والاجتماعية والجمالية، وفي «تقاطع» معها أيضا. فقد دمج ديلاكروا وشاسريو في نطاق العمل الفني الواحد بين مبادئ التعميمية الرومانسية، وبين النمذجة الواقعية للشرق. وذلك باستعمال مبدأ ثنائية العناصر «الرومانسية-الواقعية، وفي اختيار شخصية البطل الشرقي وتصويرها بوصفه بطلا إيجابيا بغض النظر عن موقف السياسة الرسمية. في الوقت الذي كان فيه الوضع في فرنسا يتطلب ليس فقط عرض الخصال الإيجابية في مظهر حكام الشرق، بل أوجب البحث عن «السلوك الإيجابي» لهم مع فرنسا. إن عملية المقاربة بين لوحتي شاسريو وديلاكروا ستساعدنا على كشف الرؤية الفنية للشخصية السياسية الشرقية أي صورة «السلطة» الشرقية في عيون الفنان الرومانسي الفرنسي. فالموقف الفني يتضمن موقفا سياسيا، ومن خلال نسق الصورة الفنية يتسنى لنا إدراك ماهية صورة «السلطة» الشرقية في أربعينيات الرومانسية الفرنسية. كان ديلاكروا شاهد عيان لمراسم الخروج الاستعراضي لسلطان المغرب من قصره تحيط به حاشيته، وقد ثبت هذا المشهد بواقعيته المستمدة منه ومن واقعية صورة الحاكم الشرقي التي ظهرت بشكل تقليدي في فن المنمنمات الإسلامية حيث تبدو صورة الحاكم المهيب، المتميز، الطاغي، وسط حشد من الحرس فيظهر على صهوة جواده ووراءه يسير خدمه وحرسه حاملين مظلة لتقيه الشمس، ولترمز إلى رفعته وعلو شأنه في القوم. فجاء بورتريه ديلاكروا صورة تعبر عن الحالة «النموذجية» لواقع الشرق التاريخي، بينما تراجع البطل «النموذجي» إلى الدرجة الثانية. فيما نرى العكس لدى شاسريو الذي عمد في بورتريه «حاكم قسطنطينية». إلى تسجيل «صورة نموذجية» للحاكم الشرقي بمعنى الصورة الشخصية (مظهرها وعالمها النفسي)، تم فيها تعزيز الناحية النفسية وخصال الشجاعة والكبرياء والعزة في سلوك الإنسان الذي يقف في موقع أحداث هامة وجسيمة. إن التوافق واضح

جدا بين الموديل الفني، وبين تصورات الفنان عن قوة الفرد الروحية والسلوكية. وإذا كان ديلاكروا يعبر عن موقفه من الحدث المصور، ويمنحه تقييما خاصا، فإن شاسريو يركز جل اهتمامه على عرض صورة محددة. مبرزا أصالتها الواقعية إلى أقصى حد. أما من الناحية الفنية فإن بورتريه «علي بن أحمد» حافظ على أولوية التصوير، وعلى الأسلوب المتدفق والانسيابية في التعبير. ويتميز عن بقية الأعمال المعروضة في الصالون ذاته بإيحائه الاحتفالي واستعراضيه، وإيجازه الصارم للمعالجة اللونية. فإن الإحساس الرومانسي بالعالم لا ينعكس إلا بتركيز شاسريو على النشاط الداخلي للبطل، ونقل العلاقة الانفعالية المتوترة بالحياة والطاقة المتأججة في العالم الداخلي. وبناء على مبادئ البورترية الرومانسي، يقدم شاسريو قضية الفرد ذي القوة الفريدة والخصال الجسمانية والروحية المتناسقة والمتممة لبعضها البعض. كما أن البطل لا يبدو في تناقض مباشر مع الظروف المعطاة، لكن التداعي المضطرب لنسق الألوان الدافئ، ونظرة «علي بن أحمد» الحزينة المتأملة التي تؤثر في المشاهد، وكذلك التعبير التراجيدي-الكئيب لوجه أحد مرافقيه، وكأنها «تشي» بوجود تناقضات مستعصية تساهم في إبراز خصال الحاكم الشرقي. مثل هذه التصورات عن إنسان الشرق، صاحب السلطة، الممتلئ حيوية وقوة، مع مسحة كآبة تخيم على معالم الوجه، المدرك لحتمية القدر، وهي تعزي إلى الفهم الجديد لتاريخ الشرق. ففي الأربعينيات تشبع التاريخ والأدب، وعلم الآثار، والإنسانيات، وفن التصوير «بروح الشرق»، لذا ارتبطت صورة الفارس الشرقي المتطي صهوة جواده تاريخيا بصورة الحاكم الشرقي المعاصر. إن النظرة إلى الشرق المعاصر بربطه بماضيه، جعل هذا الشرق في لم عيون الرومانسيين عالما نموذجيا، و«النموذجي» الشرقي تحول بدوره إلى «التاريخي» في الصورة الشخصية الشرقية. إن شاسريو لم يكتشف شيئا جديدا هنا، حيث تطرق فقط إلى وسيلة التصوير التي اتبعها الرومانسيون في تصوير شخصية الإنسان القردة بعلاقتها بالوسط المحيط، هذا الوسط القريب من البطل، ويظهر أحيانا من خلال الحذر المرضي والاضطراب النفسي، ويتمثل الحذر في عمق نظرة خليفة قسطنطينية وكآبتها. إن أعماق الشخصية الإنسانية تجد تعبيرها في العيون، التي تصور بمثابة

«مرآة الروح» في البورتريه. فالفنان لا يسعى إلى التأثيرات الخارجية، وما يهمه هو المؤثرات التاريخية في الشخصية، التي ساعدته على إنجازها، ومبادئ انغر «البورتريتست» الذي سعى في فن البورتريه إلى تسجيل حالة العناصر وصدقها، ورقة الأشكال المصورة ونقائها، بالنزوع إلى واقعتيها وتثبيت السلوك الإنساني للشخصية عبر طباعها. فالوجه وتعابيره هي المدخل المركزي لحركة الروح الخاصة، والحياة الداخلية للموديل ولم ينس شاسريو نصائح معلمه انغر بقوله دائما «لكي يكون البورترية ناجحا تماما، قبل كل شيء يجب أن تتمعن جيدا في الوجه المزمع رسمه وعليك أن تنظر إليه طويلا وبانتباه، ومن كل الجهات بل يجب أن تكرس الجلسة الأولى كلها لهذه الغاية»[32] وقد تميز شاسريو عن ديلاكروا في رسم معالم الصورة الشخصية الشرقية، في كونه قد تلافى السردية التي وقع فيها ديلاكروا، وفي كونه لم يدخل أية أحداث وصفية جانبية إلى بناء اللوحة بل أبرز الجمال البطولي للشخصية، والشخصية الجمالية للبطل، التي يتسم بها الأفراد الذين خلقوا للقيادة والسلطة بالمعنى الرومانسي للسلطة. إن الحالة الدينامية المتدفقة في صورة الجياد للفنانين غرو وجيريكو وديلاكروا، تتوافق وأهداف العصر النابليونى الملحمي. أما لدى شاسريو فان الطاقة «البشرية» تظهر بوصفها هي الأساسية وهي محور حركة الجياد الخارجية، وهي التي تمسك بزمامها وتحدد سلوكها البطولي وليس العكس. لقد استخدم شاسريو وديلاكروا موديلا محددا، لذلك اعتمدا على المعالجة الواقعية للصورة الشخصية. إلا أن ديلاكروا عالج النمط عبر الحقيقة التاريخية للعناصر والعوامل والأنواع الفنية. أما شاسريو فقد نظر بصورة أخرى إلى عملية بناء الصورة الشخصية، وتمكن من إنجاز بعض الرسوم التمهيدية أثناء وجود «علي بن أحمد» في باريس لمهمة رسمية. ورغم اختلاف الأسلوب فقد استخدم كلا الفنانين عناصر فن العمارة العربية في بناء اللوحة، للدلالة على المكان، وربط الشخصية التاريخية بطباعها وسلوكها وبالبيئة الاجتماعية، أي بمنبتها القومي والديني، حيث يسير موكب «السلطان» في لوحة ديلاكروا على خلفية معمارية (في الجزء الخلفي للوحة). ولدى شاسريو فان منظر مدينة قسطنطينية يبدو من بعيد بمنائر مساجده الشاهقة، وأسوار المدينة بحيث تظهر مجموعة الفرسان متحركة على قمة جبال

محيطة بالمدينة. وفي هذا التوليف بين الشخصية الداخلية والعمارة، والمنظر الطبيعي وقع شاسريو في دائرة الوهم التصويري لعدم التزامه بمبادئ تقنية فن التصوير الرومانسي على سبيل المثال، فإن الضوء الطبيعي الذي يسقط من اليمين على شخص «علي بن أحمد» ليسلط عين المشاهد عليه، لم يؤثر بأي شكل من الأشكال على محور البناء التركيبي العام. كما لم يؤثر على العجينة اللونية التي حافظت على طابعها المحلي. إن اللون لديه غير خاضع لتأثير الضوء، ولا يعتبر عاملا مهيمنا في اللوحة، لهذا السبب لجأ شاسريو إلى لعبة تباين الأضداد في إبراز تفاصيل معينة (بوصفها رموزا وإشارات) كالأزياء، وأجناس الخيل وألوانها. لهذا فإننا نجد أنفسنا في بعض الأجزاء أمام فن تصوير، وفي أجزاء أخرى فإن الأمر لا يتعدى عملية تلوين عادية». هذا ما قاله بودلير عن هذه اللوحة. لقد كانت هذه اللوحة بداية لمقارنة أعمال شاسريو الشاب بأعمال عملاق فن التصوير الروماني ديلاكروا في دوريات النقد الفني المعاصر، وقد بدأها بودلير حيث أشار إلى «أن السيد شاسريو يسرق من ديلاكروا»[33]... مرحبا بنزعة التعلم على يد ديلاكروا. فكتب يقول: إن ظهور إبداع شاسريو يؤكد ولادة فنان جديد ومبدع حقيقي [34]. كما أن بورتريه «خليفة قسطنطينية» الذي رسمه شاسريو الشاب حمل له فرصة زيارة الجزائر، إثر الدعوة التي وجهها إليه حاكم قسطنطينية بعد أن أعجبه تصوير الفنان الفرنسي له.

وفي عام 1846 قام شاسريو برحلة إلى الجزائر مدفوعا بسعيه إلى العثور على المثال الجمالي الأصيل والقديم للشرق. لقد بدا ذلك وكأنه «عودة إلى الشباب».. إلى مرحلة الدراسة عند انغر، ومرحلة التوليف بين الموديل الهيلينى والموديل الشرقي. وغيرت قسطنطينية من لغة شاسريو التشكيلية الجذرية في الاستغناء عن البنية الهيلينية المرمرية للجسد، وبروز حدوده، وسجلت الوقوع في أسر المظهر الشرقي الخالص. ويمكن أن نجد في رسائله لأخيه من الجزائر بعض الإشارات إلى تلك المؤثرات التي جذبته وأهمها «النقاء الأزلي لعنصر الجمال العربي واليهودي الذي بقي حتى الآن» [35]وكذلك التقاليد، والبيئة، والمناخ. وقد فتن شاسريو بغنى الألوان «إن الخليط العميق للألوان هنا، يجعل الطبيعة تبدو وكأنها قطعة فسيساء تشع بالنضارة وصخب اللون وبريقه، فكل شيء هنا يبدل ألوانه باستمرار،

غير أنه يبقى جذابا دائما»[36]. كما كشف الشرق له عن «معنى الألوان المضاءة التي تضفي طابع الحداثة على فن التصوير». وبعد عودته من الجزائر استعرض شاسريو قدراته الفنية التي تعمقت بقوة على أرض الشرق. وعلى ما يبدو فان الشرق قد شكل مصدر النور الذي ينعش اللون ويمنحه ماهيته، ووضحت هذه المسلمة في أعمال أعلام الرومانسية بعد زيارتهم ومعاينتهم لطبيعة الشرق ومناخه. واستطاع شاسريو (كما ديلاكروا، وديكان، وماريلا) أن يلمس العلاقة العضوية بين الضوء واللون فبدت لوحاته مكتنزة بنعيم الضوء الذي يخرج من ذات الأشياء، والمادة، ويصبح صفة حيوية لها ولم يعد يسلط من خارجها كما كان يفعل سابقا متأثرا بطريقة انغر. إن رحلة الجزائر حررته من أطر الأشكال البارزة والحدود فيما بينها، وأكسبته ثراء في التقنية والعلاقة بين الضوء والظل، والضوء واللون والتلاعب بالدرجات اللونية للتوصل إلى إظهار صدق الحالة الروحية عبر إشارات العالم الخارجية. أما من حيث الموضوعات، فلأن شاسريو لم يخرج عن فلك المنظومة الايقونغرافية الإستشراقية التي كانت قد تشكلت بفضل الجيل الأول من الرومانسيين: شرق «الحريم» شرق «المعارك»، شرق النقاء الجمالي للعنصر البشري الشرقي، لكنه حاول أن يطرق صور الحياة والبيئة الشرقية بأسلوب جمالي ورؤية جمالية فيها مزيج من الرومانسية والواقعية. وساهم الشرق بتعزيز قدرات شاسريو «البورتريست» فظهرت بعد رحلة الجزائر مجموعة من البورتريهات «الثنائية» التي تمثل نوعا فنيا نادرا في فن البورتريه الفرنسي. إن البورتريهات الثنائية لا تتصف بتثبيت التشابه المظهري للموديلات، بل التشابه في الحالة الداخلية، والتقارب الروحي الإنسجامي. وبدا هذا الاتجاه في فن البورتريه معلمه انغر.

أنجز شاسريو منذ عام 1848 سلسلة بورتريهات ثنائية شرقية («شقيقتان يهوديتان أمام المهد» 1851 مجموعة تانينباوم) و(«مغربيتان» 1849): متحف الفنون الجميلة في هيوستن) و(«راقصتان» 1849: متحف اللوفر، باريس). ويرى شاسريو في الإنسان الواحد قرابة روحيه تولدها إما القرابة البيئية أو المكانة الاجتماعية، أو الصلة العائلية، فتبرز عبر توحد الإحساس والعلاقة بالعالم الخارجي (أم وابنة، راقصان، حراس على بن أحمد). وفي هذه الصلة الروحية يبرز تأثر فكر انغر الجمالي، إن أوضاع الأشخاص في

البورتريه، والتماثل في ملامح الوجوه والتعابير وحركات الأيدي، والأشكال المتشابهة للثياب، كلها تدل على القرابة النفسية، والأنثوية، والاثنينية حتى إيماءات الوجه، والنظرات، والعلاقة بالذات وتشابه المزاج، وحالة السمو العاطفي (مسحة الكآبة الجميلة التي تزين حسناواته الشرقيات) وحالة الاستكانة اللاذعان للقدر-أو المصير لدى المرأة الشرقية.

تتميز بورتريهاته «الثنائية» ببساطة بنائها التركيبي، والتواضع النسبي للوسط التزييني-الاجتماعي والأزياء-الديكور أي الخلفية البنائية التي يقوم عليها أساس تصوير شخصياته الشرقيات وغالبا ما يختار الخلفية «fond> المحايدة، مما يساعده على تركيز الانتباه على الشخصية ذاتها، (الإنسان وعالمه الداخلي). وخلافا لديلاكروا يركز شاسريو على ملامح الوجه وتفاصيله فتبدو عيون حسناواته جميلة، واسعة ومسكونة بحزن داخلي دفين، وتثبيت النظرة إلى الأمام، يوحي للمشاهد وكأنها متجهة إليه، غير أن وضع النظرة هذه يمثل نظرة إنسان متجه إلى داخله، إلى أعماق روحه، وقدره وخاصية «الأنا» لديه. إلا أن هذا الاختيار لوضع العين يخلق جسرا حميا بين المشاهد وشخصية اللوحة تعبر عليه الحالة النفسية وانتقال (العدوى الروحية) من البطل إلى المشاهد.

ابتعد شاسريو في بورتريهاته النسائية عن أسلوبه السابق الذي تميز بسيادة الخطوط وأسلوب التصوير المميز لأعوام تلمذته على يد أنغر (بورتريه اديل 1836، اللوفر باريس. بورتريه «شقيقتا الفنان:< 1843، والبورتريه الشخصي للفنان، 1836، اللوفر). فقد ارتسمت بوضوح نزعة الفنان نحو البناء اللوني المعقد في بورتريه «أم وابنتها التي تداعب الغزالة». إذ تبرز الصلة التماثلية بين الغزال الراقد على ركبتي المغربية الصغيرة، وجمالها الفاتن الأخاذ، والخفر في عيون كعيون الغزلان المصور برقة، وشفافية التفاصيل والملامح والتعابير التي تحاكي الغزال وتضاهيه، وروعة البناء التشكيلي التي يضفها الضوء على تنوع المقامات اللونية الدافئة وثرائها، حيث الوسائد الوردية مزدانة بالزخارف الذهبية (الأرابسك) والجدران الداكنة بقرمزيتها) وتجاور اللون الأحمر الشفاف في قميص الابنة وفي السجادة التي تجلس عليها. والظلال الخفاء المنبعثة من جسد الغزال وملابس الأم. إن عملية التمازج والتداخل اللوني-الضوئي تمثل المرحلة

الانتقالية في أسلوب شاسريو. فلم تعد هناك ألوان واضحة وبارزة بالمعنى التام لها كالسابق، بل يجري الانتقال من لون إلى لون آخر عبر الضوء النابع من داخل الأشياء، دون أن يحدث تضادا حادا في طابع هذا الانتقال. فمن اللون الأصفر ينتقل إلى اللون الذهبي المائل إلى الأغبر والأشهب، ومن اللون الأخضر الغامق إلى اللون الزيتوني الفاتح، وحتى اللون الوردي. وتبدو الزخارف الذهبية الشفافة على الثياب وكأنها حزمة ضوئية لأشعة الشمس الداخلية، مما يضفي على شكل الانتقال اللوني من مقام إلى آخر، طابعا منسجما عذبا. يتواصل هذا الأسلوب في معالجة الظلال الشفافة والعجينة اللونية في بورتريه «فتاتان يهوديتان تهدهدان طفلا».

وتدرجات ضربات اللون الأحمر النادرة تشكل القاسم المشترك في بناء اللوحة اللوني. أن الطابع الميثولوجي-الاحتفالي ذا النفحة الرثائية في الوقت نفسه يذكرنا بصور السيدة العذراء وطفلها، ويصور العذارى في فن التصوير الأوروبي (عذارى فناني النهضة: فيليبوليبى، بوثيتشلي، ليوناردو دي فنشي، رافييل وغيرهم)، حيث تمثل صورة المرأة رمز القدسية والمعاناة الإنسانية المعذبة. فالفنان لا يعير اهتماما تقريبا لمشاهد الديكور الداخلية (كما في لوحة نساء الجزائر). فهو مولع ببطلاته، برسالتهن الإنسانية، القائمة بذاتها في عالم النقاء الحر، والغموض المشوب بابتسامة حزينة مبهمة وخفية في تطلعها إلى مالا نهاية». لقد استطاع شاسريو أن يلتقط سحر عالم المرأة الشرقية ضمن هاجسها الإنساني، وخضوعها، ورهافتها الروحية، وتناسق جمالها الداخلي والخارجي. فهو يضفي طابع الهيام الروحي العميق على موديلاته النسائية الشرقية مع الحفاظ على مقاييس الجمال الشرقي التقليدي بصورة أقرب إلى الواقعية من صور ديلاكروا بسبب تعلمه فن البورتريه على يد أهم بورتريتست فرنسي في أوائل القرن التاسع عشر. فقد فاق معلمه انغر، بإضفاء الحالة الروحية على جمال الوجه، وفاق ديلاكروا بتقريب الصورة الأنثوية الشرقية من الواقع وتقديمها بشكل ميثولوجي مقدس، يجمع ما بين الشكل والمضمون الجمالي المثالي.

أما ما تبقى من أعماله الشرقية فقد بقي أسير صدى استشراق ديلاكروا في صور «الحريم» و«الحرملك» وبناء البيوت الداخلية في لوحته «رقصة المناديل» يحاكي لوحة «زفاف يهودي في المغرب». أما مشاهد تصوير الحريم

فهي قريبة من روح «نساء الجزائر»، و«مشهد داخلي «للحرملك» حيث يزين جسد الحسناء الشرقية بالياسمين، ويملأ مساحة اللوحة بالأدوات والأنسجة، والمرايا، والآلات الموسيقية الشرقية لإضفاء روح الترف الشرقي. كما حاول شاسريو إثر رحلته للجزائر أن يدخل تصاميم الديكور الشرقي إلى مسرحية «عطيل» بإلباس أبطال هذه التراجيديا أزياء شرقية (عطيل يلبس ديدمونه) و(ديدمونه تتزين) (وعطيل وديدمونه في البندقية). إضافة إلى تصويره لوحة. «الفرسان العرب في معركة» التي تدور في فلك موضوع «المعارك»، التي عرفها الفن الفرنسي وديلاكروا بالذات منذ العصر الرومانسي المبكر.

أوجين فرومنتان (1820 - 1876)

لعب فرومنتان دورا مميزا في الفن والنقد الفني وفي حركة الاستشراق الفني تحديدا. ينتمي فرومنتان إلى كوكبة الفنانين الذي ظهروا في المرحلة الانتقالية ما بين الرومانسية والواقعية، إذ جمع في شخصيته الفنية الروح الرومانسية والفكر الواقعي في البحث الجمالي للعالم المحيط. ولمع في أواسط القرن التاسع عشر بوصفه ناقدا فنيا فذا، وأديبا وفنانا. فبينما برز ديلاكروا بوصفه فنانا ذا عبقرية فذة وناقدا وصاحب نظرية جمالية متفردة، دخل الشرق في صلبها، وغدا الاستشراق ركنا رئيسيا من أركانها، نرى أن شرق فرومنتان برز بسطوع في أعماله النقدية والأدبية أولا، ومن ثم في إبداعه كفنان.

وعرف في فرنسا كناقد وأديب من خلال كتابيه الشهيرين: «صيف في الصحراء» و«سنة في الساحل»[37]، وقد لجأ إلى الكلمة والصورة معا ليعكس عالم الشرق وقوانينه الأخلاقية والجمالية.

إن أربعينيات القرن التاسع عشر هيأت الفرصة لدى العديد من الفنانين والأدباء لكسب الشهرة، من خلال موضوع الجزائر. وبعد أن نقلت فرنسا ساحة الصراع السياسي والفني من أراضيها إلى أراضي إفريقيا الشمالية، خلقت توجها عاما في الوسط الثقافي ولدى العديد من فنانيها بضرورة. توجيه المؤثرات الداخلية، التي أصبحت في أحيان كثيرة بديلا عن المواضيع الوطنية.

وعدا المبادرة الذاتية للفنانين الذين اتجهوا نحو الموضوع الجزائري بوصفه عالما شرقيا، هناك أيضا التوجه الرسمي بهذا الصدد. حيث كانت الدولة الفرنسية تمد الجزائر بجيوشها العسكرية والعلمية والفنية، وكل من زار الجزائر منذ الثلاثينيات من رجال الفن والأدب والعلم كان يزورها أما بطلب رسمي من الدولة الفرنسية، وأما بتأمين غطاء رسمي لها عبر التكفل بالأعباء المادية، بهدف دراسة وبحث النتاج المادي والروحي للشعب الجزائري بغية التمكن من السيطرة عليه وإخضاعه. وينتمي إلى هذه السياسة. أ. فرومنتان الذي مثل اتجاها بارزا في الوسط الثقافي الفرنسي هو اتجاه البين بين «Just mileu> يحاول التوازن فيه بين الموقف الشخصي الإبداعي والموقف السياسي الرسمي. فقد «أسرته» «الغرائبية» والجمال في حياة الجزائريين لكنه ظل دائما «فرنسيا مخلصا». إن هذه المفارقة في إبداع فرومنتان تتطلب من الباحث حرصا كبيرا أثناء تحديد الطابع الأيديولوجي لأعماله الفنية، لذا يفترض تحليل تراثه الاستشراقي انطلاقا من وحدة فكره الجمالي وموقفه العلمي من سياسة فرنسا الاستعمارية للجزائر وكونه استخدم الريشة والقلم في آن معا لدى معايشته وتصويره للموتيف. الشرقي-الجزائري. كما جمع الشرق والغرب في عملية توليف إبداعي نظري-تشكيلي.

شأنه شأن سابقيه ومعاصريه، وقع الشرق في دائرة اهتمامه في لحظة وعيه لضرورة التميز والابتكار. إن معادلة الشرق-الإبداع ساورت أحاسيسه لدى إدراكه عدم جدوى مهنته وتخصصه كحقوقي (أنهى دراسته الحقوقية في باريس عام 1843). وقد أثر على تغيير مجرى حياته كليا المناخ الفني والثقافي الباريسي الذي جذبه وغير معالم شخصيته. فبدأ يعيد تربية نفسه وتثقيفها من جديد بحضور محاضرات إعلام الثقافة (ميشليه، ادغاركينية، سانت-بوف، ميتسكيقتش)[38] وبدراسة فن التصوير (لدى الفنان ريمون الأكاديمي في رسم المنظر الطبيعي، ومن ثم في متحف الفنان لويس كابيه) فضلا عن علاقته الحميمة بالفنان شارل-لأبيه (الذي ارتبط إبداعه بالاستشراق والموتيف الجزائري).

قام فرومنتان بزيارة الجزائر في المرة الأولى تلبية لدعوة الفنان لابييه الشخصية حيث كانت تعيش عائلة الفنان في مدينة البليدة بالجزائر) عام

1945 ولمدة شهر. والرحلة الأولى للجزائر قام بها فرومنتان سرا دون معرفة أهله. الذين عارضوا اتجاهه نحو الفن. وقد منحته زخما إبداعيا هائلا عبر عنه في العديد من الرسوم التخطيطية واللوحات، والانطباعات. فكتب لوالده رسالة يقول: «لا أدري وقد أكون مخطئا. غير أن رحلتي هذه، وتوجه أفكاري الجديد، وذلك الدرس الرائع الذي تعلمته في بلاد الضوء الساطع، والألوان الصاخبة والأشكال الهائلة، يعتبر تقدما في عملي سيغدو ملحوظا يوما عن يوم-كل هذه المعطيات تمنحني زخما جديدا، وتكسبني حماسا وقوة جديدين [39]». وإثر رحلته هذه عرض ثلاث لوحات في صالون عام 1847، وإن لم تحقق له انتصارا باهرا، غير أنها قدمته وبنجاح للجمهور الفرنسي، وأدخلته حقل الفنانين الطموحين للتجديد. ولم يخطئ حدسه بصدد معادلة الشرق-الإبداع. وقد زرعت فيه الرحلة الأولى بذرة الإلهام والحنين الدائم إلى الشرق فانضوى يبحث عن سر العلاقة المشبوبة بالشرق، ويحاول «عقلنتها»، وانتظامها، وإشاعة الرجاحة الفكرية فيها. ولاسيما وأن بدايته كفنان ارتبطت بالموتيف الشرقي. إن قصر مدة إقامته في الجزائر خلق لديه شعورا بضرورة القيام برحلة أخرى من أجل تعميق ما يعتمل في قرارة نفسه من نزوع نحو الابتكار والتميز فكتب يقول «أريد القيام برحلة طويلة الأمد، كي أتمكن ليس فقط من جميع المصادر، بل من العثور على شيء ما يمنحني القدرة على ابتكار عمل جديد لتصوير هذا البلد الأصيل... أنني أصبو إلى تحقيق هدفين من هذه الرحلة: أما الأول فهو إتمام دراستي كفنان عبر علاقة تأملية طويلة ومباشرة مع الطبيعة، بعد أن اكتسبت في المرسم معارف وخبرات معينة. وأما الثاني فيتمثل في العثور على موضوعات جديدة في الطبيعة»[40].

لقد مثل الشرق أمام فرومنتان بصفته باعث الإبداع والحداثة والوسيلة لتجديد الاستشراق الرومانسي الذي بدأه ديلاكروا وديكان وماريلا. فكتب لصديقه نرسيس بيرشير معلقا على رحلات سابقيه إلى الشرق يقول: «إنني أشعر بما ينقص فناني بلدنا الرحالة، وأعني الصبر والإخلاص للطبيعة»[41]. هناك أحس فرومنتان بشكل مبكر، لفقدانه موهبة الخيال الإبداعي وعدم القدرة على الابتكار، والتناقض في شخصيته المتولد من شكل الواقع المزمع تجسيده، والتجسيد الإبداعي المتخيل له». فكتب لوالدته

معترفا بثغرات شخصيته الفنية يقول إني أفتقر إلى موهبة التجريد، وذلك لأني لا أتقن النظر الثاقب. ولهذا تشخص أمامي مهمة إضفاء أقصى حد من الفنية على تصوير الطبيعة»[42]. لقد ذهب فرومنتان مرة أخرى إلى الشرق عام 1947 ليعوض عن هذا النقص في الخيال الإبداعي. ولا بد لنا أن نشير إلى أن الرحلة الثانية والثالثة (1852) قد تمتا برعاية مباشرة من السلطات الرسمية الفرنسية في الجزائر. ونشر فرومنتان بعد ذلك العديد من مقالاته في مجلة «Revne de denx mondes>التي كانت بمثابة منبر مروج للسياسة الاستعمارية في الجزائر. إن أعمال فرومنتان (التصويرية والأدبية) تميزت بفهم صادق وإعجاب واحترام للعرب والإسلام من جهة، وتبرير لأطماع فرنسا الاستعمارية للجزائر التي سماها فرومنتان إفريقيا «الفرنسية» من جهة أخرى. وشكلت مسألة إدراك فرومنتان لما كان يفتقر إليه سابقوه، وما كان يجدر البحث عنه وكشفه في بلاد الشرق الهاجس الأساسي في كلتا رحلتيه. وتميز توجه فرومنتان إلى الشرق بطابعه الواعي للذات و«الموضوع» أي الشرق، حيث إنه لم يكن ليريد أن يشبه أحدا. فهل استطاع الشرق أن يحقق أمله المنشود بالتميز، وهل أضاف فرومنتان إلى استشراق الجيل الأول من الرومانسيين إضافة متميزة؟

لقد بلورت أرض الجزائر العملية الإبداعية والروحية لهذا الفنان، الذي اعترف في إحدى المرات قائلا: «إنني أعيش خارج الزمان والمكان، منذ أكثر من شهر. حيث أهذي في اليقظة وأخشى أن استيقظ»[43]. ففي سعيه للعثور على استجابة لعالمه الداخلي ودوافعه الروحية، وفي الطبيعة المحيطة به يحاول التوغل في البنية الداخلية للحياة الشرقية، وفك رموز علاقتها مع العالم الخارجي (الطبيعة، المناخ)، أي تحقيق ما يتطابق مع نظرية الوسط. (أو البيئة المحيطة) التي ازدهرت في الفكر الفرنسي أواسط القرن التاسع عشر.

إن تعطش الفنان للعثور على شيء ما جديد في الشرق الفني جعله يوغل في عمق الطبيعة الجزائرية ليزور المناطق التي لم يزرها أحد من قبله، (الصحراء الجزائرية حيث درجة الحرارة في الظل صيفا تبلغ 60 درجة مئوية) وبما أن الرومانسيين الأوائل، وفناني الاتجاهات الفنية الأخرى كانوا حتى هذا الوقت قد استنفدوا في أعمالهم الاستشراقية كل ما من

شأنه أن يثير الدهشة من مواضيع، وصور وألوان، وأنماط، واستكملوا تقريبا الصورة الرومانسية الاستشراقية. وقاد ذلك فرومنتان إلى تركيز هدفه على الكشف عن «رؤية» جديدة للشرق مغايرة لكل ما سبقها. فقرر أن يعيش بنفسه عالم الشرق الأنقى في «الصحراء»، وأن يجرب أثر المناخ على أحاسيسه من «الداخل». ولم تراود الرغبة فرومنتان وحده فقط، بل يكفي أن نتذكر ماريلا، الذي تأثر به فرومنتان من الناحيتين الإبداعية والمعيشية، وكذلك جيراروي نرفال (الذي عاش بين العرب ودرس لغتهم) فكتب يعبر عن رغبته هذه قائلا: أريد أن أتغلغل عميقا في العالم الأليف لهذا الشعب لإدراك أصالته، واعتقد بأن بلوغ هذا الهدف ممكن فقط عبر الاقتراب من هذا الشعب أكثر».

فالترابط بين الحياة والفن الذي سعى إليه فرومنتان في الشرق كان هاجسا لمجمل سابقيه من فناني النصف الأول للقرون التاسع عشر سواء في الموضوعات التاريخية، وصور الحياة والبيئة، وحتى المنظر الطبيعي.

والرغبة في معايشة الحالة الشرقية الروحية أو «عيشها» إذا صح التعبير قد أدى في نهاية المطاف إلى دفع الفنانين نحو تسجيل التغيرات الدقيقة للطبيعة، والطباع، والسلوك، والعادات، والتقاليد، والطقوس الدينية والدنيوية. أي ما يمكن أن نسميه «روح الشعب» ذاتها. فقد وصف فرومنتان كل هذه المظاهر، ليدرك ويحدد خصائص الثقافة القومية في كتابيه «سنة في الساحل» و«وصيف في الصحراء». وسجل فيها إكرام الضيف، والكرم والحكمة، وحب الأرض، والالتحام بالطبيعة، وغيرها من سجايا شعب الجزائر. ويتميز وصفه لحياة القبائل العربية بدقة الأحكام، وعمق الأفكار وقوة الملاحظة، والنظرة الثاقبة المقرونة بالصبر. إن عمليه المذكورين، هما عبارة عن تسجيل انطباعات فنية تاريخية عن ناحيتين مختلفين (الصحراء، والساحل) لإدراك تأثير التغير الظاهري-الطبيعي على سلوك السكان المحليين. وهنا لسنا بصدد البحث عن موهبة فرومنتان الأدبية عن الشرق (وقد كتبت العديد من الدراسات والأبحاث التي استوفتها حقها). وإنما حاولنا أن نقوم بجولة استطلاعية في انطباعاته المكنونة بغية ربطها بأعماله التشكيلية. إن المنظر الطبيعي استحوذ على غالبية لوحاته الإستشراقية. فالطبيعة بالنسبة له هي مسكن الإنسان، مثلما «الجسد مسكن الروح».

وقد وضع الإنسان في وسطه الطبيعي، ليدرك سر العلاقة الخفية والحميمة بينهما.

فالنظرة الأولى للوحاته قد توحي بانطباع عن شمولية التعبيرية التصويرية لمظاهر الحياة والبيئة والطبيعة الشرقية وتضع المشاهد في حيرة من أمره حول طبيعة النوع الفني الذي تنتمي إليه. فهي تصور مشاهد توليفية للخواص الطبيعية، والإقليمية، والقومية، والأخلاقية، والاثنينية، وذلك بهدف خلق الانطباع الصادق عن نمطية التحام الإنسان الشرقي بالوسط المحيط، وتصور مشاهد من الصيد، والرعي، تشكل الطبيعة فيها المحور في بناء الحدث، فليس لدى فرومنتان صورا شرقية خارج الطبيعة. إن الطبيعة هي نقطة البدء، ونهاية المطاف في حياة البدوي في الصحراء، أو في الساحل وما يقلقه في اللوحة ليس المحتوى، بل يشكل المحتوى مسرحا للمهارة التصويرية-اللونية وبخاصة في أعمال الفترة الأولى من حياته.

فمنذ صالون 1847 وحتى صالون 1850 لم يكن واقعا تحت تأثير استشراق ماريلا.. . بحيث جعل المنظر الطبيعي الجزائري مشابها للمنظر الطبيعي المصري في لوحات ماريلا. وإذا كان ماريلا قد خلد الطبيعة المصرية بتسجيل مظاهرها، فإن فرومنتان سعى لتخليد مناظر الطبيعة الجزائرية من المنطق نفسه للصبغة المحلية ولعبة الضوء واللون مثل لوحة ذكريات جزائرية، (متحف الفنون الجميلة في الجزائر). فتتراجع فيها أطلال الآثار المعمارية المحلية (بقايا أعمدة وقناطر)، إلى خلفية اللوحة، التي تزين مقدمتها بألعاب الفرسان، دون المبالغة بتجسيد التفاصيل المعمارية. ويمكن تفسير هذا التوجه بسبب طبيعة الآثار الجزائرية التي وقعت تحت نظره والتي تخلو من المواصفات التعبيرية وحجم الموضوع المرئي الذي يتبدى في شكل الآثار المصرية. وفضلا عن ذلك فإن فن العمارة لم يدخل في إطار اهتمامه، بقدر الطبيعة، فهو يسعى لرؤية المنظر الطبيعي الشرقي «بمنظار جديد» معتمدا على ما لديه من احتياطي في دقة الملاحظة، والإستيحاء. فتتكاثف المهارة اللونية بحيث تنسيه لعبة الحركة التركيبية، وتتحول اللوحة إلى مسرح طبيعي جامد مثقل بالانطباعات اللونية والضوئية، مما يحيل اللوحة إلى صورة حقيقية ل«الفن الخالص».

وقد تم التعامل مع طبيعة الجزائر في المرحلة الأولى من إبداعه بمنظار مفهوم الطبيعة الذي ساد فن المنظر الطبيعي الفرنسي (مدرسة الباربيزون، فونتنبلو، شانيتي التي تزعمها كل من كورو، روسو، ودوبيني). وبما أن فرومنتان نفسه قد عمل معهم في غابات فونتنبلو وشانيتي (مراكز المنظر الطبيعي الفرنسي)[44] فإن موضوع تصوير المنظر الطبيعي الخالص، الذي يغص بالشجر، ألهمه لإنجاز لوحة شرقية تكون النخلة فيها (رمز الطبيعة الشرقية) أساس بنيتها التركيبية، فصور لوحة «غابة النخيل» حيث تبدو غابة نخل كثيرة الأعذاق، ممشوقة الجذوع تطاول أعناقها السماء، وتتعانق أغصانها لتخلق جوا غريبا دافئا، مترعا بالأسرار (على نسق أعمال ماريلا الأخيرة). وفي «غابة النخيل» يعطي فرومنتان مرونة الحركة لجذوع النخيل وأغصانه، بحيث تبدو على غرار أشجار مدرسة الباربيزون في منطق تركيبها الفني، بينما تظهر بعض الشخصيات في الجزء الأمامي بأحجام ضئيلة جدا قياسا إلى حجم النخيل.

برز فرومنتان في لوحة «غابة النخيل» بوصفه فنانا انتقائيا-توليفيا في مفهوم وظيفة «الشجرة» لدى الفنان الفرنسي ودخلت شجرة الشرق وطبيعته نظرية المنظر الطبيعي الفرنسي بحيث تمت «قولبتها» وفقا لمنظور الفهم الأوروبي لجمال المنظر الطبيعي.

مما لا شك فيه أن إقامة فرومنتان في الجزائر لفترة طويلة مكنته لاحقا، أي في الخمسينيات، من إيجاد ذاته في لوحات شرقية صممية تصب في جوهرها في التوجه الرومانسي الغريب، غير أنها تنم عن فكر جمالي نظري منبعه الملاحظة الدقيقة لمتغيرات طبيعة الشرق، وأثر المناخ على السلوك ونمط الحياة وبخاصة في الصحراء. لقد أنجز فرومنتان عددا من لوحات «الصيد»، الفكرة التقليدية الاستشراقية التي تغلغلت في الفن الأوروبي منذ القدم (مع تغلغل الموتيف الفرعوني والبابلي والآشوري والفارسي). حيث يصور فيها صراع الإنسان مع الحيوان ويرمز بها إلى الصراع بين ما هو إنساني وما هو حيواني، الخير والشر، السماوي والأرضي، العلوي والسفلي. وقد أعيد إحياء موضوع «الصيد» في فن التصوير لدى ليوناردو دي فنشي في لوحته («معركة انغياري» 1504، فلورنسا)، التي تأثر بها الفنان الفلامندي بيتر باول روبنز في لوحته «صيد الأسود». وظهرت

في لوحة الفنان روبنز صورة الإنسان الذي يخوض معركة ضارية مع الأسود، في الزي الشرقي. ومنذ هذه الفترة يلاحظ أن مشاهد «الصيد» أخذت تصور الإنسان الشرقي في معركته مع الحيوان. حيث سادت مشاهد الصيد في أعمال العديد من فناني الباروك والروكوكو الفرنسيين.

إن تفسير ربط الإنسان الشرقي بمشاهد «الصيد» له جذوره التقليدية الايقونغرافية التي تكرست منذ القدم، كما يستوجب ربط مشاهد «الصيد» في فن التصوير الأوروبي، بفعل تأثير فن المنمنمات الإسلامية الذي تعتبر مشاهد «الصيد» إحدى صوره التقليدية في منظومة فكرة الجمال الايقونغرافي. وتعتبر مشاهد «الصيد» صورة واقعية من حياة الإنسان في القرون الوسطى: الشرقي والغربي على السواء.

وقد يطرح السؤال للوهلة الأولى لماذا يصور «الشرقي» بالذات، في مشاهد «الصيد»، رمزا للقوة، والعنف، والانفعال. إن الجواب يحتمل تفسيرين: الأول النشاط الحياتي للشعوب البدائية وشعوب القرون الوسطى التي كان الصيد يشكل أحد أركانها الرئيسية. وقد وردت مشاهد الصيد في فن المنمنمات الإسلامية، التي تصور الحكام وعلية القوم وأحيانا أبطال الأساطير الشعبية في حفلات «صيد» الأسود والغزلان، والفهود، والنسور وغيرها من الحيوانات الوحشية الضارية والثاني: النزوع إلى حيوية البناء الفني للوحة، والتوق إلى إحياء موتيف «الصيد» التقليدي، بأسلوب جديد يرضى ميل الرومانسي إلى الرمزية. وكان جيريكو أول من تطرق إلى هذا الموضوع من الرومانسيين، ومن ثم طوره ديلاكروا في شتى مراحل حياته الإبداعية حيث أنجز عددا لا يحصى من مشاهد «الصيد» التي يشكل فيها صورة الإنسان، الشرقي، ويبدو وقوع ديلاكروا تحت تأثير روبنز باقتباس المزاج الانفعالي لمثل هذه الأعمال وطبيعة التركيبة الديناميـة المتدفقة، وتضارب الألوان من جهة، وتحت تأثير مشاهد «الصيد» التقليدية لفن المنمنمات الإسلامية، ومشاهد الصيد الواقعية التي رآها بأم عينيه أثناء زيارته للمغرب، فقدم ديلاكروا عام 1854 لوحته «صيد النمور» التي تكثفت فيها منجزات مشاهد الصيد الغربية والشرقية على سواء، جامعا فيها كل نظرياته التصويرية: نظرية الانعكاس الضوئي، نظرية التناقض أو التضاد والتدرجات اللونية، نظرية اللون الأخضر ومشتقاته، الصبغة المحلية، فضلا

عن منحاه الرومانسي القائم على «الرمز بعناصر الطبيعة بما فيها الإنسان لأداء الفكرة الإنسانية-الطوباوية-المثالية»[45]. ومن خلال مشاهد «الصيد» أعاد الرومانسيون للشرق المعاصر لهم ماهيته الفنية-الحياتية التقليدية. ولا سيما أنهم رأوا فيها تعبيرا عن تعطشهم للغريب والحيوي الانفعالي والتاريخي، الفطري، وكذلك للتضارب اللوني. ففي لوحة ديلاكروا المذكورة سابقا نرى أن تداخل الإنسان والطبيعة لا يمر دون صراع-ومحاولة سيطرة الإنسان على الطبيعة تجسد مراع الإنسان مع القدر، وتمثل مفهوم «البطولي». أما صراع الإنسان مع الحيوانات المفترسة فغالبا ما عولج على أساس صراع النزعتين الروحية والمادية، فالمبالغة في التعبير عن الأحاسيس والقوى الخارقة للإنسان تقدم الإنسان في هالة من العظمة الداخلية معبرا عنها بدينامية الروح والجسد معا، سعيا نحو الأفعال السامية. إن ارتباط مفهومي الفني والانفعالي لدى ديلاكروا جعله يضغط المكان (الطبيعة) مطبقا السماء على الأرض، مقربا الإنسان إلى الطبيعة في بناء اللوحة التركيبي. فتحتشد قمة الحدث في عقدة حيوية محكمة الحبكة، بحيث يستحيل فصل عناصر الطبيعة عن بعضها البعض، و حتى الإنسان عن الحيوان. وتعتبر مشاهد «الصيد» مسرحا لونيا خصبا يجرب فيه الفنان قدراته ومهارته التقنية. فمن الألوان المعتمة التي تلف اللوحة تنبعث بإضطراب الألوان الساطعة الكثيفة مثل رداء الصيد المذهب، وجلد النمر الذي يلمع كالكهرمان، واللون الأخضر هو اللون الأساسي الطاغي على فضاء اللوحة. وأدرج ديلاكروا شتى تدرجاته ومشتقاته في عملية تزاوج نغمية الطابع (فمن الأخضر الزمردى للأعشاب المتشعبة في مقدمة اللوحة وحتى الأخضر اللا زوردى في الأفق، ومن اللون الزيتوني المذهب للأرض حتى اللون البنى المائل للخضرة للصخور). ومثل هذا الخصب اللوني لا يقدمه اللون الواحد الأخضر، ولا يستطيع خلقه إلا خيال واسع لفنان متمكن من رؤيته اللونية ونظريته في واقع اللون. ونستطيع القول بأن مشاهد «الصيد» في إبداع الرومانسيين وبخاصة ديلاكروا هي تأكيد للنزعة الباروكية لبناء التركيب الفني للوحة. وما يطلق عليه ممثلو «الباروك الرفيع» على حد قول فريد لاندر، تأكيدا لمحاكاة الفن الشرقي من حيث الصورة والموضوع، يشهد على ذلك إهتمام الرومانسين وديلاكروا بالذات الذي أنجز منذ

الأربعينيات وحتى نهاية حياته السلسلة كاملة من مشاهد «الصيد:< صيد الأسود 1854، متحف الارميتاج، لينينغراد) صيد الأسود، 1855، المتحف الوطني، ستوكهولم، وكذلك صيد النمور، 1859 متحف بوسطن وغيرها. كما أن مشاهد «الصيد» الشرقية وردت في إبداع هـ. فرنية (صيد الأسود 1836، مجموعة والاسس، لندن) وهي من أفضل لوحاته الاستشراقية على الاطلاق سواء في بنائها الفني، وحيويتها، وعجينتها اللونية المائلة إلى الاصفرار الرملي الذي تولده أشعة الشمس في الصحراء. وكذلك مشاهد الصيد لدى ديكان وشاسريو (غير أن هذين الأخيرين مرا على مشاهد الصيد مرورا عابرا دون أن يمنحاها تمييزا ملحوظا).

لقد أوردنا هذه النظرة السريعة لتاريخ تصوير مشاهد «الصيد» بغية تحديد دور فرومنتان كفنان استشراقي أنجز العديد من مشاهد «الصيد» التي حاول أن يكون متميزا بها كفنان وكاستشراقي. واعتمادا على ما سبق نرى أن فرومنتان قد استند في مشاهد «الصيد» على تقاليد إبداعية عريقة معتمدة على التراث الفني الغربي والشرقي ومنطلقة من معاينته الشخصية لعالم الصحراء التي عاش فيها مدة طويلة. ومن الطبيعي أن يسعى الفنان إلى «التمييز» في رؤيته للشرق التقليدي عن معاصريه. فقد حلت الغزلان الرشيقة (رمز الجمال، والخفة وانسجام المقاييس) والصقور الجارحة (ملوك السماء) محل الحيوانات المفترسة والجياد المتشابكة في حلقة ضيقة، ومساحة مكانية يكاد أن يختفي فيها الإنسان. وقد اختفت حركة الاندفاع الحيوي للطاقتين البشرية والحيوانية، ليحل محلها الفضاء الواسع للمنظر الطبيعي، والحضور الشامخ للإنسان الشرقي المنتصر دائما على فريسته. فغالبا ما صور فرومنتان مشاهد «الصيد» الشرقية إما قبل أو بعد «التلاحم» بين الإنسان والحيوان (على عكس مشاهد «الصيد» التقليدية الأوروبية لدى روبنس وديلاكروا، وفرنيه وفناني القرن الثامن عشر).

إن مشهد صيد الصقور، يعتبر أحد مشاهد الصيد الشرقية التقليدية والمفضلة لدى العربي في الصحراء، ولدى بحث فرومنتان عن مشاهد معبرة عن «روح الشعب» الصحراوي، رأى في مشهد صيد الصقور، صورة شرقية بحتة لم يصورها قبله أحد من الرومانسيين فالصقر طائر الصحراء

الجارح، وعملية صيده مفعمة بالبطولة، لأن المعركة بين الإنسان والحيوان لا قدور على الأرض (كما في لوحات سابقيه) بل بين مخلوق الأرض ومخلوق السماء. فتظهر في لوحته («صيد العرب للصقور» 1865 متحف كوندة، شانيتى) صورة الفرسان العرب على صهوات جيادهم الرشيقة يتابعون حركة الصقور في السماء على عدة فرق تتوزع على مساحة مجرى مائي (ساقية، أو نهير)، بينما تلف فضاء اللوحة غلالة ضبابية شفافة من انعكاس ضوء المساء الأصفر الباهت على صفحة الماء الفضية، بحيث تشترك السماء والأرض في سيمفونية لونية متناغمة تصور روح الهواء الصحراوي المغبرة. وتختلف بنية التركيب العضوي العام للوحة عن النمط البنائي الرومانسي-الباروكي الذي كرسه الفنانون الأوروبيون في فن التصوير، من حيث توزيع عناصر الحدث على عدة أجزاء، بالبعد عن نقطة التلاحم، أو نقطة تكثيف قمة الانفعال للحدث فيبدو الفرسان العرب بين حالة التأهب والانطلاق إلى المعركة. وتبدو الصقور في الفضاء على أهبة الإستعداد.

ويبدو أسلوب فرومنتان في معالجة مشاهد «الصيد» الشرقية أقرب إلى حالة الجمود «Statique>منه إلى حالة الدينامية، فقد خلع فرومنتان عن مشهد «الصيد» الشرقي سمته التقليدية الحيوية-الإنفعالية للون والتركيب.

ويتجمع جمال لوحات فرومنتان حول أولوية الشكل المبنى على أسلوب تموج الألوان وفقا لمبدأ القيم اللونية «Valeur>. والمناخ اللوني الواحد في لوحاته التي هي مزيج من المنظر الطبيعي وصور الحياة الشرقية (حياة القبائل في الصحراء: الترحال، التنقل، العطش، الغزو).

ويعتمد استشراق فرومنتان منذ اللحظة الأولى لتعرفه على الشرق، على حاسة الرؤية. حيث تعتبر العجينة اللونية في تركيب اللوحة لديه، بمثابة وسيلة لاختبار المشاهد الجمالية-اللونية التي كان يسجلها بالقلم والريشة معا، وهي وليدة نزوعه نحو تحديد لون المادة المرئية، بأقصى حد من الدقة. ففي إطار اللوحة الواحدة كثيرا ما كان يوحد بين الطبيعة الرومانسية «للنموذج» وبين الواقعية الحية للظروف والعناصر النموذجية. فقد توغل في ثنايا طبيعة الصحراء أثناء إقامته في قسطنطينة وبيسكرا الى حد يقول فيه: «لقد حل فى عالم الصحراء. والآن أشعر كما لم أشعر في أي وقت مضى بأنني فنان»[46] وأدرك في الشرق ما معنى الطبيعة،

والهواء وأصداء الريح وروائح الأرض الصحراوية بعد المطر، وقد سجلها دون أن يضيع ملاحظة فيها مراقبأتنيرات الضؤ واللون، والانعكاسات والظلال فكتب يقول: «إن الشرق هذه البلاد البيضاء المليئة بالغبار تملك مخزونا هائلا من التدرجات اللونية والأشكال الموجزة.. . فإمتداد هذه البلاد أفقيا أكثر من إمتداداتها عموديا، حيث لا وجود للضباب، ولتقلبات الطقس الحادة: وحيث ينعدم الهواء تقريبا [47]».

كما أدرك في الشرق أسسا جديدة للنظرية اللونية التي يحددها بالتالي: «لقد شكلت تصورات خاطئة عن اللون، وقد اعتبروه دائما أصفر، بينما هو في الحقيقة أبيض في منتصف النهار، حين لا يعرقل صفاءه غيوم أو ضباب، وفضلا عن كونه لا يمتلك القدرة على التلوين، فهو يملك صفة جوهرية تتخطى ألوان الأشياء. إن هذه الخاصية الجوهرية تستطيع أن تلحظها فقط في الجنوب، ولذا أراني أتعذب سنة بأكملها لأعكس هذه الخاصية للضوء»[48]. وتدخل في إطار اكتشافاته اللونية التي حققها في الشرق ألوان ثلاثة: الرمادي، الأبيض، الأخضر. وحين يضعها بتناغم مع بعضها البعض، يحقق تنويعات لا نهاية لها من السمفونية اللونية التي تقوم على تعددية المقامات.

تعتبر مرحلة النضوج الإبداعي لفرومنتان التي وصل إليها عبر اكتشافه لنظرية اللون متميزة بطغيان اللون الرمادي إن «اللون الرمادي: هو انتصار لعظمة طبيعة الشرق بدءا من اللون الرمادي البارد للجدران وانتهاء باللون الرمادي الحاد للأرض»[49]. (يعتبر ديلاكروا من أوائل الفنانين الذين استخدموا اللون الرمادي في لوحته الشهيرة «سقوط القسطنطينية بأيدي الصليبيين»). غير أن فرومنتان طوره في عملية تنويع مشتقاته وتدرجاته. ويعتبر الشاهد الأكثر دلالة على اكتشاف فرومنتان اللوني لوحة «مخيم في جبال الأطلس» صالة الفن في بالتيمور)، حيث يصور الفنان حياة القبائل في إحدى محطاتها، تتوزع فيها الخيول والفرسان في الجزء الأمامي، بينما تبدو جبال الأطلس بقممها الشاهقة المكللة بالثلوج في خلفية اللوحة على شكل نصف دائري يحيط بالقوم من الجهات الثلاث تشبه اعد حد المسرح القديم. ويميز فضاء اللوحة العام مناخ رمادي براق يتكاثف باحتكاكه باللون الأبيض (القمم الثلجية)-حتى الشفافية باصطدامه بالزحف الأخضر

للعشب الذي يكلل التلال والهضاب. كما تلاحظ أحيانا طراوته ومدى امتداده، فيجعل من اللوحة صباحا شتائيا يفيض شاعرية. فضلا عن الانتقال التدريجي للألوان (بين المقدمة ونهاية الأفق) من الأخضر الغامق وحتى الأزرق الباهت المخضب بالغيم. فلا وجود لدور الضوء في منح الأشياء ألوانها الضرورية الأولى، واختفاء الشمس في صباح رمادي لم يحرم اللون قدرته على التعبير كما في إبداع «الرومانسيين» الأصفياء. وفي هذه الخاصية الجوهرية للون يحضر إبداع فرومنتان بوصفه متملكا القدرة على منح اللون المحلي للمادة، في علاقة جدلية للون والضوء على نمط نظرية الرسم في (الهواء الطلق التي كرسها الانطباعيون، إن عالم البناء العضوي العام للوحة يقوم على مبدأ التناغم اللوني وليس على مبدأ التضاد اللوني (الذي ساد أعمال الرومانسيين الأوائل) معتبرا أن كل من صور الشرق من سابقيه بناء على أساس نظرية التناقض اللوني فهو مخطئ لكونه لم يفهم طبيعة الشرق ولم يلتقطها.

ومن إبداعات فرومنتان الشرقية، لوحته «مشهد صحراوي» أو«حرامية الليل» التي تعكس صورة الليل الصحراوي المرصع بالنجوم، كنشيد مسائي حالم، لا يعرف العتمة، بل هو ليل مضاء بالنجوم والقمر. إذ تظهر النجوم في السماء لتضئ الحدث الذي قد يعتبر مظهرا من مظاهر حياة البدو الرحل، «الغزو الليلي».

إن موضوع تصوير «الليل» ورد في الفن الرومانسي بتفسير مزدوج، فمن جهة يرمز بالليل إلى التعبير عن القوى الغامضة والسلبية الطابع، التي قد تشكل مسرحا لإحداث وجرائم.

ومن جهة ثانية كان الليل يرمز أحيانا كثيرة إلى كونه امتدادا للنهار، وجزءا مكملا للحياة، الذي يشكل ستارة لتناقض بنية الكون والإنسان على السواء. فالليل حياة عارية يمارس فيها المرء ذاته دون أقنعة. تمنح الروح الإنسانية من التجانس والتناغم مع المضمون الروحي للكون. ففي الليل يقظة المشاعر، وخلوة النفس، التي يلجمها النهار بسطحية الهموم المعيشية. وعلى الرغم من أن موضوع «الليل» موضوع رومانسي تقليدي إلا أن فرومنتان من أوائل الفنانين الأوروبيين الذين صوروا ليالي الشرق، وبخاصة ليل الصحراء ومرة أخرى يبرز فرومنتان ملكته الإبداعية عبر اللون الرمادي

ونهاياته-فن اللون الرمادي-اللؤلؤي لضوء القمر. وحتى لون الأجساد السمراء للفرسان، مرورا بلون الحصان الأبيض «مركز الحدث» حيث يطغى الفضاء الرمادي المائل للأزرق.

لقد جذبت الفنان ظواهر الأرض والسماء الفطرية البدائية القائمة في المدى دون قواعد محدودة. أنه المدى الصحراوي الصامد بخلود أمام السماء. وقد استطاع فرومنتان أن يلتقط خاصية العلاقة العارية من أية نظم بين سطح الأرض والإنسان الذي يحيا عليها، فهو يضع الإنسان عاريا أمام الطبيعة البدائية ونظرية علاقته بها. وكأن الإنسان صلة الوصل بين الأرض والسماء. مخلوقا عاريا بينما. فهو رمز فلسفة الخوذ، وهو «اليغوريا الوجود» الذي يرمز إلى وحدة الأرضي والسماوي والقدر والواقع. ونستطيع أن نخسس في لوحات فرومنتان، فلسفة الخلود من خلال تسمر المخلوقات في الأرض (الإنسان، الحيوان، والنبات) في صورة سكوينية، واثقة وثابتة فيقول فرومنتان بصدد فلسفته حول الرائع-إنه السكونى. وبكلمة أخرى- ليس لدي نزوع لغير خلود الأشياء. فأنا مولع بالأشياء الثابتة المتسمرة باعتزاز»[50]. وقد أشار في مذكراته وكتابيه المذكورين سابقا إلى سعيه لإكساب الصورة الشرقية نبل وقدسية الكتاب المقدس وقدسيته ولغة العصور القديمة، حيث كان يقارن دائما بين نساء الجزائر وصورة رحيل في «الكتاب المقدس» ويشبه صورتهن «بأليغوريا» و«الكآبة» للفنان الألماني ديورر. ويقارن الراقصة العربية بالأيدي مكبث، فنزاه يبحث عن شرق تاريخي في الذاكرة. «إنني أتجول في بلد الفن الحقيقي حيث أصادف الثري لأبان مرة، والشهم فوز مرة أخرى، وأعتقد أن صور الفنانين القدماء قد شوهت الكتاب المقدس وقضت عليه، فإمكانية بعثه ولو جزئيا، تتطلب الرحيل إلى الشرق، حيث يمكن مشاهدة لوحات الكتاب المقدس القديمة بأم العين. إن هذا الشعب يتصف بالعظمة، والعظمة من خصوصيته وحده، وهو الوحيد من بين كل الشعوب المتحضرة، الذي استطاع الحفاظ على جمال الحياة والعادات والتقاليد [51]» وبالرغم من هذه الإشادة بجمال عالم الشرق كان فرومنتان قد وضع يده على نبض آلام ومآسي الصحراء في الوقت نفسه، مدركا بتبصر سلبياتها التي تنغص حياة المرء وتحيلها إلى جحيم. فقد صور فرومنتان الرياح التي كانت تهب على الصحراء في لوحته الشهيرة («هبوب

الريح في الصحراء، 1864، مجموعة خاصة، هيوستن) حيث نلمح صوت الريح يعصف في خفايا الإنسان الصحراوي المتطي صهوة جواد فيبدو كتلة في مهب الريح، مازالت تثبتها أقدام الخيل على الأرض، مبرزا التناقض بين كتلة الإنسان الخفيفة المائلة مع الريح (مشهد الملابس المتمايلة باتجاه الريح) وكتلة أجساد الخيل المتراصة بوجه الزوبعة.

لقد أجاد تيوفيل غوتييه وصف هذه اللوحة بقوله «إن الريح لا شكل لها، ولا لون، وتصويرها يعتبر أمرا مستحيلا، ورغم ذلك ففي لوحة فرومنتان «طرف الواحة» تعصف الريح بوضوح ملموس».

عاش فرومنتان في الصحراء مدة طويلة في الخيمة المعرضة للريح والشمس والمطر.

ولذا دخلت الصحراء بشكل عضوي في حواسه وأحاسيسه، لقد حسها بملء كيانه الروحي والجسدي، واستطاع أن يعكس قوانينها الداخلية في لوحات متميزة ومنفردة، وتعتبر قمة أعماله عن الصحراء لوحة «العطش» (بلاد العطش، 1869، متحف أورسى، باريس). ولوحة (ري الظمأ 1862، متحف الارميتاج، لينينغراد)، إذ تبدو الصورة التراجيدية لحياة الإنسان في الصحراء، والضريبة الفادحة التي يدفعها المرء من حياته في الصحراء القاسية، لن الظمأ لدى فرومنتان هو «اليغوريا» الصحراء التراجيدية- التاريخية والماء رمز الحياة. فتبدو في اللوحة الأولى صورة سكان الصحراء الذين قتلهم العطش، فرووا الرمال بأجسادهم الملقاة عليها بأسى ومرارة اليأس. بينما يظهر في اللوحة الثانية مشهد الماء في يد العطشان، الذي يعيد إليه الحياة. قاسية صور الظمأ الصحراوي التي ينتصر عليها الإنسان بالماء، والصبر والقلق الدائم. وفي ذلك يرى فرومنتان عظمة الشعب الصحراوي الذي يقابل الموت عاريا كل يوم في الصحراء.

إن العالم الفني لفرومنتان الذي جمع بين موهبة الأديب (أصدر رواية دومينيك 1862) والناقد (نذكر بكتابه الشهير حول «قدامى الفنانين»). والفنان ارتبط بالشرق، وانبثق من صور الشرق الفنية. فقد حقق الشرق آماله، إذ منحه «ملجأ للروح والرؤية ضد سآمة السائد الفرنسي وفتح أمامه آفاقا جديدة («علاج الروح») وقد عاش فرومنتان قصة حب عنيفة في الجزائر (استطاعت أن تنسيه حبه الأول الذي أنتهي بالفشل وموت المحبوبة) فضلا

عن أن لوحاته الشرقية قد أنقذته من أزماته الاقتصادية المتلاحقة. فعالم الشرق «هبط» بالإلهام على الفنان، وألهب موهبته «بزوبعة من نار ورمال» كانت قاسية، وأحيانا لا تطاق حتى من قبل سكان الصحراء الأصليين، غير أنه عمل على منحها جماليتها في أعمال عظيمة، مفعمة بآفاق الصحراء والسهول الفضية المؤثرة. فالشرق شكل لغته الجمالية، ومبدأه الفني، وبدايته ونهايته الإبداعية (شارك فرومنتان في حفل افتتاح قناة السويس في مصر عام 1969 ورسم العديد من اللوحات المصرية التي تنسب إلى المرحلة المتأخرة من إبداعه والتي تتسم بالواقعية لكن هذا خارج إطار بحثنا الذي يقتصر على الرومانسية).

فكم هو شاق وطويل الطريق من التلقي حتى التعبير. والعبقري الفذ هو ذاك الذي يصور «ما يراه» ويخلق من «اللا شئ» أشكالا جديدة كالأسطورة الرومانسية. إن أي فنان مهما كان عظيما، يبقى بحاجة إلى اصطلاحات عملية، ذات علاقة وثيقة بالتقاليد، ذلك لأنه بالعثور عليها يقوم بتزويد نفسه بمواد تصويرية «خام»، تلزمه لعكس حدث أو جزء من الطبيعة، وبوسعه أن يمنح شكلا آخر للصور التي أنطلق منها، وذلك بتكيفها مع المهمة التي وضعها لنفسه، وحسب التعرف عليه فيه، لكنه ما زال غير قادر على تصوير ما هو موجود أمام عينيه دون العودة إلى الاحتياطي السابق للصور الموجودة في التاريخ. ومن ثم بمقدوره أن يرسم وقد صرف نظره عن صبغة خاصة به في لوحته النموذج»[52].



ا- فرومنتان, بلاد العطش.



2- شاسريو, مغربيتان.



3- فرومنتان , صيد الإبل.



4- فرومنتان, غابة النخيل.



١- غيوتو, الاختبار بالنار أمام السلطان.



2- غيوتو, جدارية الاختبار بالنار.



3- غوزولى, مشهد من سجود المجوس.



4- غوزولى, مشهد من سجود ملوك المجوس.



5- رمبرانت, آمان وأزفير.



6- بنتوروكيو, تاريخ القديسة بربارة.



7- فان مور, حفلة صيد السلطان في الغابة.



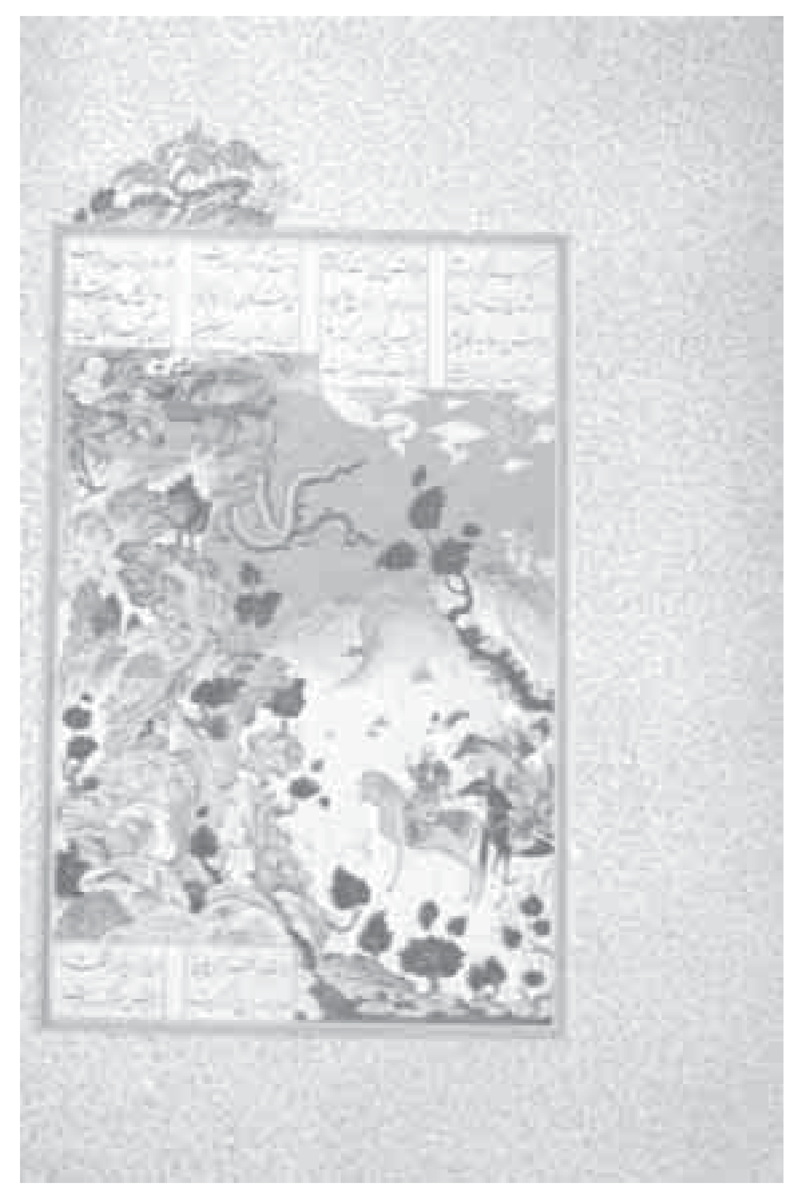
8- كـاربـاتـشـيـو, الـقـديـس جورجيوس يعمد مؤمنين جدد.



9- تيبولو, لقاء انطونيو وكليوباتره.



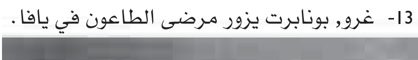
١٥- سباسكى, الملكة ماريا كازمير.



11- منمنمة إسلامية: رحلة مساما في جبل الدروز.



12- غرو, معركة الناصرة.



13- غرو, بونابرت يزور مرضى الطاعون في يافا.





14- جبروديه, انتفاضة القاهرة.



15- بوتشيلى وغيرلاندى, تاريخ موسى.



16- جيروم, بونابرت فى مصر.



17- ديلاكروا, لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس.



18- ديلاكروا, موت سردانابال.



١٩- ديلاكروا, معركة بين فارسين.



20- قارن يقاتل بارمان شاهنامه.



21- منمنمة إسلامية من ظفرنامه.



22- ديلاكروا, تركي يجلس على أريكة مع نرجيله.



23- ديـلاكـروا, بـورتـريـه بايرون بالزي الشرقي.



24- ديلاكروا, مذبحة هيوس.



25- بونتغون, تركي في لحظة استجمام.



26ـ ديلاكروا, بورتريه باريوليه.



27- ديكان, ديدبان الليل حاجى باى.



28- ديكان, أطفال أتراك قرب النافورة.



29- ديكان, فرسان أتراك يعبرون النهر.



30- ديكان, التعذيب بالخطاطايف.



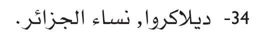
31- ديلاكروا, تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب.



32- ديلاكروا, تخطيطات من دفتر المغرب.



33- ديلاكروا, مشهد الجلد في تنحه.



34- ديلاكروا, نساء الجزائر.





35- ديلاكروا, من دفتر المغرب.



36- دوزا, القديسة كاترين في سيناء.



37- ماريلا, قافلة الصحراء.



38- ديلاكروا, حفلة زفاف مغربي.





39- ماريلا, خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة.



40- ماريلا, بني سويف على النيل.



41- قصة هتفاد وتشرف.



42- ديلاكروا, تخطيطات من دفتر المغرب.



43- دوزا . منظر من الجزائر,



44- فرير, منظر القدس من الشمال.



45- فرنيه, ثياب يوسف.



46- فرنيه, الاستيلاء سمالا عبد القادر.



47- فرنيه, صيد الأسود.



48- فلاندين و عامود هيبون في القسطنطينية.



49- فرير, قافلة الصحراء.



50- فرنيه, معركة سماح.



51- شاسريو, أم وابنتها من قسطنطينة تلاعب غزالة.



52ـ شاسريو, خليفة قسطنطينة برفقة حاشيته.



53- شاسريون الفرسان العرب في معركة.



54- فرومنتان, صياد صقور عربي.



55- فرومنتان, مخيم من جبال الأطلس.



56- فرومنتان, حرامية الليل.



57- ديلاكروا, نسخ المنمنمات الإسلامية.



58- ديلاكروا, صيد النمور.

فهرس اللوحات

لوحات أبيض وأسود

الفصل الأول

1- فيفان دينون (1747- 1825) رسوم وتخطيطات من كتاب «رحلة إلى مصر العليا والسفلي أثناء حملة نابليون» 1802، الجزء الثاني، معركة أبو قير.

2- ديلاكروا. أ (1798- 1863): الكونت بالتيانو، زيت، 1827. مجموعة خاصة، نيويورك.

3- كارباتشو، ف (1450- 1532): تاريخ القديس اسطفان، زيت، المتحف الحكومي، برلين.

4- أفيد، ج. أ. ج (1702- 1772): بورتريه سعيد أفندي سفير الباب العالي، زيت، 1742. متحف فرساي، فرنسا.

5- غرو، أ. ج (1771- 1835): معركة الناصرة، زيت، 1801، متحف الفنون-مدينة نانت، فرنسا.

6- كارل فان لو: صيد النعام، زيت، 1737، متحف بيكاردي، أميان.

7- مدرسة جنتبلو بلليني: حفل استقبال سفير البندقية في القاهرة، زيت، 1526، اللوفر، باريس.

8- رغرو: معركة أبو قير. زيت، 1808. متحف فرنساى، فرنسا.

الفصل الثاني

1- فرنيه، هـ (1789- 1863): مذبحة المماليك، 1819، متحف مدينة نانت، فرنسا.

2- فوربان، أ (1777- 1841): عرب فوق خرائب عسقلان. اكواريل، 1817.

3- جير يكو، ت (1791- 1824)، 1819: فارس تركي، رصاص. 1821، اللوفر.

4- فوربان، أ: الاستيلاء على قصر الحمراء في غرناطة، فترة تحرير أسبانيا 1492، زيت. 1822، متحف غران أكس أن بروفانس، فرنسا.

5- ديلاكروا: رسوم منسوخة عن ملابس شرقية.

6- منمنمة إسلامية: معركة. شاهنامة. بخاري 1548.

7- منمنمة إسلامية: من ديران على شيرنوائي.

8- ديلاكروا: مشهد من حرب الأتراك واليونانيين.

9- شارمتان: مقهى تركي.

10- بونغتون، ر. (1801- 1828): مشهد شرقي، مجموعة والاس، لندن.

11- ديلاكروا: امرأة بالعمامة الزرقاء. زيت، 1824. متحف فيلادلفيا للفنون.

الفصل الثالث

1- ديكان، أ.غ (1803- 1860): الخروج من المدرسة التركية. زيت، 1841. مجموعة والاس الفنية، لندن.

2- ديكان: مدرسة تركية. متحف كونده. شانتي.

3- ديكان: منظر طبيعي تركي، متحف كونده. شانتي.

4- هوراس فرنيه: بورتريه شخص للفنان بالزي الشرقي. زيت، متحف الأرميتاج، لينجراد.

5- منمنمة إسلامية: حفل رقص وغناء وحفلة صيد. المتحف البريطاني.

6- هوراس فرنيه: الاستيلاء على قسطنطينية، من حملة الجزائر.

7- ماريلا، ب (1811- 1847) استراحة القافلة غد خرائب بعلبك. اكواربل، مجموعة خاصة، باريس.

8- ماريلا: شارع في القاهرة. زيت، متحف الأرميتاج.

9- ماريلا: من ذكريات رشيد. متحف بورغون، كلومون-فيران.

10- ماريلا: مشهد من ميدان بولاق في القاهرة. اللوفر.

11- ماريلا: ضفة النيل، 831 1- 1833. متحف الأرميتاج.

12- ديازدي لابينا: نساء عربيات.

الفصل الرابع

1- فرومنتان: بلاد العطش، 1869. متحف أورسي، باريس.

2- شاسريو، ت. (1819- 1856): مغربيتان.

3- فرومنتان: صيد الأيل.

4- فرومنتان: غابة النخيل.

اللوحات الملونة

1- غيوتر، ب. دي. (1267- 1337): الاختبار بالنار أمام السلطان. سلسلة صور حياة القديس فرنسوا الاسينري. تصوير على الجدران، بداية القرن الرابع عشر، كابيلا باردي، سانتا كروتشي، فلورنسا.

2- غيوتو: جدارية الاختبار بالنار سجود.

3- غوزولي، ب (1420- 1498): مشهد من سجود ملك المجوس.

4- وزولي، ب: مشهد من سجود ملوك المجوس.

5- رمبرانت (1606- 1669): آمان وأزفير. زيت، 1665. متحف بوشكين للفنون التشكيلية العالمية.

6- بنتو روكيو، ب (1454- 1512): تاريخ القديسة بربارة (ويبدو في الصورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني). تصوير على الجدران، 1495- 1496. مبنى بورجي، الفاتيكان. روما.

7- فان مور (1671- 1737): «حفلة صيد» السلطان أحمد الثالث في الغابة يرافقه الموسيقيون. زيت، 1711. لندن، جمعية الفنون الجميلة.

8- كارباتشيو، ف (1450- 1532): القدير جورجيوس يعمد مؤمنين جدد. زيت، 1507. سكوالادي سان جورجيو، البندقية.

9- تيبولو،ج. ف (1696- 1770): لقاء أنطونيو وكليوباترا، 1747- 1750. لابيا، البندقية.

10- سباسكي، ي: الملكة ماريا كازمير. زيت. متحف قمر فرساي.

11- منمنمة إسلامية: رحلة مساما في جيل البروز. مخطوطة شاهنامه. الثلث الثاني من القرن السادس عشر. متحف المروبوليتان. واشنطن.

12- غرو: معركة الناصرة. زيت، 1801. متحف الفنون. مدينة نانت، فرنسا.

13- غرو: بونابرت أثناء زيارته مرضى الطاعون في مستشفى يافا. زيت، 1804. اللوفر.

14- جيروديه، أ. ل. ت (1767- 1824): انتفاضة القاهرة. زيت، 1810. فرساي، فرنسا.

15- جرم، ج. ل. (1823- 1904): بونابرت في مصر. 1851.

16- بوتشيلي، س (1445- 1510) وغير لاندي، د. (1449- 1494): تاريخ موسى. تصوير على الجدران.

17- ديلاكروا: لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس. زيت، 1824. اللوفر.

18- ديلاكروا: موت سردانابال. زيت، 1827. اللوفر.

19- ديلاكروا: معركة بين فارسين (أو معركة الكافر والباشا). زيت، 1835. متحف بتى باليه، فرنسا.

20- قاران يقتل بارمان. شاهنامة. الثلث الثاني من القرن السادس عشر. متحف متروبوليتان.

21- منمنمة إسلامية من ظفرناه، تمثل معركة تيمور ضد تغيرات، معهد الاستشراق. أوزبكستان السوفييتية.

22- ديلاكروا: تركي يجلس على أريكة مع نارجيلة. زيت، 1830. اللوفر.

23- ديلاكروا: بورتريه، بايرون بالزي الشرقي.

24- ديلاكروا: مذبحة هيوس.

25- بونغتون: تركي في لحظة استجمام. اكواريل، 1826. مجموعة والاس، لندن.

26- ديلاكروا: بورتريه، باريوليه. زيت، 1826. اللوفر.

27- ديكان، أ. غ (1803- 1860) الدورية الليلية أو ديدبان الليل حاجي باي في سميرنا، زيت، 1831. مجموعة والاس، لندن.

28- ديكان، أطفال أتراك قرب النافورة. زيت، 1846. متحف كونده، شانتي. فرنسا.

29- ديكان، فرسان أتراك يعبرون النهر.1841، متحف كونده، باريس.

30- ديكان، التعذيب بالخطاطيف.

31- ديلاكروا، تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب، منظر طبيعي، اكواريل، اللوفر.

32- ديلاكروا، تخطيطات من دفتر المغرب. اللوفر.

33- ديلاكروا، مشهد الجلد في طنجه. زيت، 1839. معهد الفنون، مينيا بوليس.

34- ديلاكروا، نساء الجزائر. زيت، 1834. اللوفر.

35- ديلاكروا، تخطيطات من دفتر المغرب اللوفر.

36- دوزا، دير القديسة كاترين في سيناء. زيت، 1845. اللوفر.

37- ماريلا، قافلة الصحراء. اكواريل. مجموعة خاصة، باريس.

38- ديلاكروا، حفلة زفاف مغربي.

39- ماريلا، خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة. زيت، 1840. اللوفر.

40- ماريلا، بني سويف على النيل. زيت.

41- قصة هتفاد وتشرف، شاهنامة. الثلث الثاني من القرن السادس عشر. متحف المتروبوليتان، واشنطن.

42- ديلاكروا، تخطيطات من دفتر المغرب. اللوفر.

43- دوزا، منظر من الجزائر. زيت. متحف كونده، شاني.

44- هوراس فرنيه، ثياب يوسف. زيت، 1853. مجموعة والاس، لندن.

45- فرير، منظر القدس من الشمال. زيت. متحف غاليري.

46- هوراس فرنيه، الاستيلاء على سمالا عبد القادر من قبل الدوق دومال. زيت، 1845. مجموعة نجيب عبد الله، باريس.

47- هوارس فرنيه، صيد الأسود. زيت، 1836. مجموعة والاس، لندن.

48- فلاندين، عامود هيبون في القسطنطينية. زيت، 1855. مجموعة خاصة، باريس.

49- فرير، قافلة الصحراء. زيت، متحف غاليري لندن.

50- هوراس فرنيه، معركة سماح.

51- شاسريو، أم وابنتها من قسطنطينية بالجزائر تلاعبان غزالة، 1849. متحف الفنون الجميلة، هيوستن.

52- شاسريو، على ابن أحمد خليفة قسطنطينية برفقة حاشيته. زيت، 1845. متحف قصر فرساي، فرنسا.

53- شاسريو، الفرسان العرب في معركة. زيت، 1852. اللوفر.

54- فرومنتان، صياد صقور عربي، 1863. متحف نورفولك. فرجينيا.

55- فرومنتان، مخيم من جبال الأطلس. زيت، 1860. صالة الفن في بالتيمور.

56- فرومنتان، حرامية الليل أو «مشهد صحراوي». اسكينر، 1865. مجموعة كريستي، لندن

57- ديلاكروا، نسخ المنمنمات الإسلامية.

58- ديلاكروا، صيد النمور. زيت، 1854. اللوفر.

ثبت الحواشي

حواشي التوطئة

1- Martino.P. L'Orient dans la litterature francaise au XVII-XVII

2- في عام 1795 تم افتتاح معهد اللغات الشرقية في فرنسا واعترف بالاستشراق علما قائما بذاته.

3- الموسوعة السوفيتية الكبيرة الطبعة الثالثة، موسكو الجزء الخامس ص 338.

4- فانسلوف، ف. علم الجمال الرومانسي، موسكو. 1966، ص 13.

5- Panikkar R. Indology as a cross-cultural catalyst, Nu-men. Leiden

6- Grobar. A. Les icones Melkltes-Icones melkites. Catalogue le musee de 24. Sursock-Beyrouth, 1969. P

7- تولتشنسكي. ل. عوامل دينامية الثقافة الفنية. المعرفة الفنية 1985، عدد 19, (220- 248)) ص 233.

8- المرجع نفسه.

9- Strzygowski. J: Orient order Ronn. Lpz 1900.

10- سعيد .أ. الاستشراق. المعرفة. السلطة، الإنشاء، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت الطبعة الأولى. 1980. ص 39.

11- المرجع نفسه، ص 142.

حواش الفصل الأول

1- Enciclopedia Universale Dell'Arte. 1963, vol.x.p.233.

2- بارتولد. ف. أعمال في تاريخ الاشتراق. الأعمال الكاملة تسعة اجزاء. موسكو. 1977، الجزء السادس انظر بالتفصيل حول العلاقات الفرانكو - إسلامية بين شارلمان وهارون الرشيد. ص 360-364 ، و432-461.

3- انظر بالتفصيل مقالة فون غرونياوم «رسالة في العشق» ابن سينا والحب (الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى. موسكو 1987). ص 191-198.

4- تشيركاسوف. ف. مصير أمبراطورية. موسكو ناووكا. 1983. ص - 3.

5- المرجع نفسه. ص7. انظر بالتفصيل ماركس ك. انجلز. ف. المؤلفات الكاملة الطبعة الثانية. الجزء xx **- موسكو. ص، 501 (ديالكتيك الطبيعة).**

6- غابريللي. ف. / دانتي والإسلام / الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى، موسكو 1978 - ص 203-309.

7- دوفورجاك. م. تاريخ الفن الإيطالي في عصر النهضة. (القرن الرابع عشر والخامس عشر) في جزئين. موسكو، 1987، الجزء الأول ص، 166.

8- دفورجاك. م. المرجع المذكور أعلاه. الجزء الثاني، ص7-78.

9- بارتولد. ف. المرجع المذكور أعلاه. الجزء التاسع. ص 280-281.

10- Diehl. ch. la peinture orientaliste en Italie au Temps de la Rennaissance. La Revue de l'art ancien et moderne. 1906. Paris. Janvier-Juin P.148, vol XIX.

11. Soulier G. Les influences orientales dans la peinture toscane Paris, 1924, P.63.

13- سميرنوفا. كارباتشو. ف. موسكو 1983، ص 15-36.

14- بارتولد. ف. المرجع المذكور أعلاه. الجزء التاسع، ص 290-294.

15- Sare Friendrich, Rembrants Xeichnungen nach indisch - inslamischen-Miniaturn, Sahrbuch d. k. Prenss Kunstsamml. 1904, PP. 143-158.

16- Dugat G. Histoire des Orientalistes de l'Europe du XVII au XIX siecle.

2 vol. Paris 1868-1870 V. 1, PP. XVII-XIX.

17- بارتولد. ب.ب. المرجع المذكور أعلاه. الجزء التاسع. ص301-302.

انظر أياً. د. جيفلغيف. أ. التجارة في الغرب في القرون الوسطى «تاريخ أوربا عصورا وبلدانا في القرون الوسطى والعصر الحديث. بطرسبرج، 1904. الجزء الأول ص 177.

18. Bernier F. Voyages en Orient - Paris 1670-1671.

Tavernier J.B. Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, Paris 1676.

Chardin C. Journal de Chevalier Chardin en Perse. 3 vol. Amsterdam, 1711.

وقد أعيد نشر هذه الكتب في باريس عام 1811، في الوقت الذي ظهر فيه كتاب شاتوبريان (يوميات مسافر من باريس إلى القدس).

19- Martino P. L'Orient et la litterature fracaise au XVII-XVIII siecle, Paris 1906.

Martino P. Les Aabes dans la comedie et la Roman du XVIII siecle-Revue Francaise 1905, N257. 2 trimestre.

Martino P. Mohamet en France au XVII-XVIIs. Communications au Congres international de Orientalistes, Alger. 1905.

20. Herbelot de Molainville (Barthelemy'd) Bibliotheque orientale, ou Dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connaissance de peuples de l'Orient - Paris, 1697.

21. Galland A. Les milles et une nuits, Trad. II vol. Paris 1704-1717.

22. "Arleuin Mohamet" 1714, "Les pelerins de la Mecque" 1726.

"Arlequin Hulla", 1716, "La caravane du Caire" de Cretry. "Soliman second ou les trois sultanes" du Favart.

Vovard. A. Les Turqueries dans la litterature francaise Toulouse 1959. See Bezombes R. L'exotisme dans l'art et la pensee. 1953.

23- Dussieux, L. Les peintre francais a L'etranger, Pari, 185 2vol,

See Reau, L. Histoire de I'expansion de l'expansion de l'art francais modeme, le monde slave, et l'Orient. - Paris, 1924.

24- موجز تاريخ الفن. فن القرن الثامن عشر. موسكو، 1977، ص 30.

25- موجز تاريخ الفن. فن القرن الثامن عشر. ص 10-11.

26- حول أعمال فناني القرن الثامن عشر الذين صوروا الشرق انظر بالتفصيل.

Boppe A. Les peintres de Bosphore au XVIII siecel, Paris, 1911.

27. Ibid.

28. Maubert A. L’exotisme dans la peinture francaise au XVIII sciecle Paris. These de Doctorat, Ed. de Boccard, 1943.

29. Ibid.

30. Goncourt et J. de l’Art du XVIII siecle, t 1-3, Paris, 1900-1902.

31. Bezombes R. L’exotisme dans l’art et la pensee - Paris, 1953, p. 180.

32. Le Brun, Comeille. Voyage au Levant. Paris, 1714, Wood. R. Daxkins B; les Ruines de Palmire autrement dit Tedmore au dsert. Londres, 1743. Wood R. Dawkins B. The Ruines of Baalbek otherwise Heliopolis London 1757. Cassas L.F. Voyage pittoresque de Syrie, de Phenicie, de la Palestina et de la Basse Egypte, 2 vols. Paris, 1789. - Sanini de Monoucourt. Ch. Voyages dans la haute et basse Egypte 3 vol. Paris, 1799. Melling. Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d’apres les dessins de M.Melling, architecte de l’empereur, selim III et dessinateur de la Sultane Hadidje, sa soeur, Pais, 1819.

- Mayer Luici. riews in Egypt, From the original drawings in possession of sir Robert Ainslie taken during his Embassy to Constantinopole. London, 1801.

- Mayer Luigi. Views in Palestina. London, 1804.

- Preaulx, M.F; Atlas de promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore. Par M.Charles Pertusier. Gravepar Pirmaier d’apres les dessins de M.Preauls. pavis. H.Nicolle. 1817.

F.M. Meours et coutumes turques et orientales dessin en 1790.

ومنذ أواسط القرن الثامن عشر كان ريتشارد دالتون الانكليزي قد نشر مجموعة من الرسوم والتخطيطات التي استنسخها في الشرق (ما بين أعوام 1751-1752) وكذلك ستيوارت وريفيت الانكليزين قد زارا الشرق ما بين أعوام 1753-1754. ونشر البوما حول آثار منطقة آسيا الصغرى. إضافة إلى أعمال بركوك ونوردن وبتاري وورسلي وغيرهم انظر بالتفصيل:

See - Hautecoeur. L.Rome et la Renaissance de l’antiquite. A la fin du XVIII sciele, Paris, 1912, pp. 100-108.

33- Hautecoer. L.Rome et la Renaissance de l’antiquite a la fin du XVIII sciecle. pp. 102.

34. Carre. J.M. Voyageurs et ecrivains francais en Egypte. le Caire 1932.2. vol. Vol. 1.

23- Spillmann. G. Napoleon et islam. Paris 1969. PP.41. Les memoires d-Leibneitz a Louis XIV fut retrouve par le general Mortier a Hanovre”.

تشيغودايبف أ. أسطورة البارون غرو// مقالات في فنون فرنسا، انكلترا، أميركا، موسكو، دار الفن للنشر 1987. ص 68-110// ص 73.

37. Spillmann G; Napoleon et I’islam. p. 43.

39. Spillmann G; Napoleon et l’islam. p. 37.

39. Ibid., p. 39.

40. Denon Vivant. Voyage dans la haute et la basse Egypte pendant les campagnes de Napoleon. Paris. 1802.

41- Description de l’Egypte, ou recueil des observations et des recher - ches par les Ordes de Napoleon le Grand. Paris 1809 -1817 Paris 1817-1822.

- Quatremere de Quincy: Considerations morales sur la destination des ouvrages de lart. Paris. 1806.

43- بينوا. ف. الفن الفرنسي عصر الثورة والامبراطورية الأولى. ص 125.

44- ستندال. المختارات ي عشرين جزءا. موسكو 1959. الجزء السابع ص 113.

45- بينوا. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 45-80.

46- بينواف - المرجع المذكور أعلاه. ص 337. انظر ايضا ص 68 وحول مسألة «فرنسة» الفن، والحداثة انظر بالتفصيل.

-Chaussard A. Decade, an VI. T. XVIII. P. 418. an VIL TXX. P. 241 La Dignite des Arts Amaury Duval Decade an IV. TVIL. Ponce. Influence de la peinture sur les arts d'industriels Mention, Paris 1805 Sobry. Poetiue des arts Paris, 1810, p.9-10. 42, 303.

47- بينوا. المرجع المذكور أعلاه ص 60.

48- Serge Grandgean. Un Chef-doeuvre de Seres. La service de l'empereur. l'Art de France. 1962. N.2 pp. 170-178.

See, le Cabaret egyptien de Napoleon. Musees de France. Avril. 1950.

pp. 62-65.

49- Denon et la manufacture de Sevres. La Revue de l'art T.LXIII. Paris. 1933.

50- Les arts a l'epoque naoleonienne. Paris. 1969. P.85.

51- بينوا. المرجع المذكور أعلاه. ص 272-292.

52- بيالوتستوتسكي. ي. الفن والسياسة أعوام 1770-1830. مجلة العرفة الفنية السوفيتية. «80» الجزء الأول ص 233-258. ان موتيف الحرب قد تشكل في سنوات ما بعد الثورة نسبة 1/5 من مجموع اللوحات التاريخية، بينما شكل نسبة النصف في عدد اللوحات المكرسة للموضوعات المعاصرة في عهد الامبراطورية.

انظر بينوا بالتفصيل. ص281.

53- بينوا. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 280.

54- بيالوتستوتسكي. المرجع المذكور أعلاه ص 253.

55. Quatremere de Quincy. Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris. 1806.

56- بينوا. المرجع المذكور أعلاه. ص 122-126.

57. Napoleon empereur des Arts, Connaissances des arts, Janvier-Fevrier. 1969. PP-30-41. See Dayot. A. Napoleon reconte Par limage 1902.

58- بينوا. ف. المرع المذكور اعلاه ص 122.

59- بينوا. ف. المرجع المذكور أعلاه ص 122.

60- بينوا. ف. المرجع اللامذكور اعلاه. ص 120.

61- بينوا. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 122.

62. Tripier - le Franc. Histoire de la vie et de la mort du Barton Gros, le grand peintre, Paris, 1880, p.6.

63- تشغودابيف. أسطورة البارون غرو. ص 730.

64- Escholier R. Gros, ses amis, et ses eleves, Paris 1936. p. 7

65. Schlenoff No. Baron Gros and Napoleon's Egyptien.

Campagns Essay in honour of Walter Friedleader N.W. 1965. N 4, pp. 152-164.

انظر أيضاً. تشيغودابيف. أ. أسطورة البارون غرو. ص 76.

66. Lemonior, H. Gros paris 1906.

67. Edmond About. Nos artistes au salon de 1857, p. 66 "La Peste de Jaffa de Gros ti endrait son rang dans le

Louvre en face des Noces de Cana”

See Alazard. J.L’Ori_ent et la peinture francaise an XIX siecle d’Eugene Delacroix a Auguste Renoir. Paris, 1930. G ros.

68- Boyee M.P. La Melee romantique - Paris 1946. P.30.

69-تشيودايف أ. أسطورة البارون غرو. ص 73-74.

70. Schlenoff N. Baron Gros and Napoleon’s Egyptian Compagn’s p. 154.

71- مذكرات الجنرال بريين الوزير الحكومي في عهد نابليون (الدركتوار، القنصلية - والامبراطورية، بطرسبرج، 1834 - ترجمة عن الفرنسية إلى الروسية س. د. ومشايليه.

72- انظر تشيغودايف المرجع المذكور اعلاه.

73- Schlenoff. Op. cit.

74- مذكرات الجنرال بريين. الجزء الثاني. ص 212-213.

75- عبدالرحمن الرافعي. تاريخ لحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر. دار المعارف. القاهرة، الطبعة الرابعة، الجزء الثاني، ص، 38.

76- عبدالرحمن الرافعي. المرجع المذكور أعلاه. ص، 38.

77- عبدالرحمن الرافعي. المرجع المذكور أعلاه. ص 37.

78- عبدالرحمن الرافعي المرجع المذكور أعلاه. ص 85.

79- ديلاكروا. أ. اراء في الفن والأدب. الارون غرو. موسكو، 1972 ص 227.

80- بينوا. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص ، 124.

81- عبدالرحمن الرافعي. المرجع المذكور أعلاه ص - 840.

82- تشيغودايف أ. المرجع المذكور أعلاه ص 103.

83- بيالوتستوتسكي. ي. المرجع المذكور أعلاه.

84- بيالوتستوتسكي. ي. المرجع المذكور أعلاه.

85- بيالوتستوتسكي. ي. المرجع المذكور أعلاه.

الفصل الثاني

1. ROsenthal L. La peinture romantiue. Pari 1900. seealso:

Martino P. L’epoque romantique en France, 1815-1830. Paris 1944, p. 28. The rench Romantics, Edited b. G. ‘Charlton. 2v Cambride University Press. 1984, vo. 1

2- Wellelek F. The conceps of criticism - London 1963. p. 138 Beguin

A.L’Ame romantique et le reve - Paris, 1936. 2 vol. vol.2 . P. 395-396.

3 Wellek R. The concepts of Criticism. p. 111

4. Hautecoeur L. La litterature et peinture en france du XVII au XIX siecle. Paris, 1963.

5. Rene Gerard. L’Orient et la pensee romantique allemande, Paris Didier 1963. 6.

6- شليغل. ف. في علم الجمال والفلسفة والنقد. موسكو 1983. في جزئين. الجزء الثاني ص 38.

7- شليغل. ف. في علم الجمال، والفلسفة والنقد. موسكو 1983. في جزئين. الجزء الثاني ص 17.

8. Rene Gerard. L’Orient et la rensee romantique allemande.

9. Ibid. p. 214.

10- شلينغ. ف. فلسفة الفن. موسكو 1966. ص 49.

11- غابيتوفا. ر. الفلسفة الرومانية الألمانية. موسكو 1978 ص 5.

12. Comtesse Jean de Pange. August Guillaume Shelgel et madame de Stael

Paris 1938, See Wellek R. Op.cit, p. 140. Rene Gerard. cp.cit.,

13- شاتوبريان. ف. استيتيكا الرومانية الفرنسية المبكرة // حول تجربة الأدب. الانكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات // موسكو 1982 في جزئين الجزء الثاني.

14- شاتوبريان. ف. المرجع المذكور أعلاه. الجزء الثاني ص 233-224.

15- شاتوبريان. ف. المرجع المذكور أعلاه. الجزء الأول // عبقرية المسيحية // ص 95.

16- شاتوبريان. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 23.

17. Chateubriend, F.Rene de: Itineraire de Paris a Jerusalem et de Jeru - salem a Paris, en allant par la Grece et revenant par l'Egypte, l a Barbarie et l'Espagne, Paris, le Normant. 1811. Sahaghian. G. Chateaubriand en Orient. these de Doctorat a la faculte de Bribourg, Suisse, 1914.

See. Bordeaux H. Voyageurs d'Orient. Paris, 1946, 2 vol. Carre. J.M: Voyageurs et ecrivains francais en Eguypte. L'institut Francais d'Archeologie orientale. le Caire 1956. 2 vol. Taha-Hussein. Moenis:

Le romantisme francais et islam. Dar El. Maaref, Liban. 1962.

18. Hussein M.T. le Romantisme francais et l'islam. Dar Al-Maaref Liban. 1962. Preface.

19- غوتيية. توفيل. المختارات في جزئين. موسكو 1973 // تاريخ الرومانسية // الجزء الأول. ص 479.

20. Esteve E. Byron et le Romantisme francais - Paris 1907 See. Hautecoeur. L. La litterature et la peinture en France du XVII au XIX siecle. - Paris. 1963.

21. The French Romantics. Edited by D.G.Charlton, vol. 1. See Martino P.L'epoque romantique en France. 1815-1830. p.28.

22. Furst Lilian R. Romantisme in Perspective. - London. 1969. p. 49.

23- Rosenthal L. La peinture romantique. p. 57.

24- غوتتيه. ب. المرجع المذكور أعلاه. ص 493-494.

25. Rosenthal. L. L a peinture romantique. p. 45.

26-شفيتسر. أ. الثقافة وعلم والأخلاق. موسكو 1973. ص 83.

27. Alazard Jean. L'Orient et la peinture francaise au XIXs. de Delacroix a Auguste Renoir. Paris. 1930. P.13. See. Saunier Ch. Un artiste romantique oublie. J ules Auguste RobertII G.B.A. 1910. - NO.6. - pp. 441-460. Chesneau. E. Peintres et statuaires romantiques. Paris. 1887. p. 46.

28- ديلاكروا، اوجين. اليوميات. موسكو 1950، ص 61.

29- ديلاكروا. ا. المرجع المذكور أعلاه. ص 62.

30. Clement Ch meodor Gericault. Etude biographique et critique. Paris. 1868. P.271 See. Eitner L. Gericault. An Album of Drawing in the art Institut of Chicago. - 1960. See Eitner L. Gericault. his file and Work. - London. 1930.

31- تورتشين. ف. تيودور جيريكو. موسكو، 1982، ص 166-167.

32- Robaut A. Chesneau E. L'oevure complet d'Eugene Delacroix peintures, aessins, gravures, lithographies,

catalogues et reproduits par Robaut et Chesneau. Paris. Csharavay, 1885, LXII. vol.-1.

P-6, 9, 15, ill. N.10, 121, 41 See. Johnson Lee. The pain - ting of E.

Delacroixs. - Oxford, 1981 2 vols. vol 1

33. Canat R. L'hellenisme des Romantiques, la Grece retrouvee, le Romantisme des Grecs, 1826-1840. - Paris, 1945. 2 vols. see.

تورتشين. ف. الرومانسيون الفرنسيون والمعارضة السياسية في عهد الاصلاحات - مجلة المعرفة الفنية السوفيتية، «83» أ، موسكو 1984-166-167

34- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 26

35 Carthrigth. a. The selections of costume of Albania, London 1820) Momoires du colonel Vautier sur la guerre actuelle des Gress. - Paris, 1825.

وقد التقى ديلاكروا بالكولونيل نفسه في باريس واحاطه بمعلومات طازجة عن سير المعارك في اليونان انظر بالتفصيل.

Athanassoglou N. of Souliots, Amouts, Albanians and E.Delacroix

II the Burlington Magazine - No CXXL - 1983. p. 487-489 See Johnson Lee. two sources of Oriental Motifs

copied by Delacroixs II G.B.A. 1965 - No VL - P.579-587. Johsondee. the painting of Delacroix. vol - 1.

36- ديلاكروا. ا. اليوميات. ص 64. ايار 1824.

37- ديلاكروا. ا. اليوميات ما بين 13 و 29 شباط 1824.

38. Escholier R.E. Delacroix - Paris. 1926 - 2 vols. vol 1. p. 109.

39. Johnson Lee. op. cit.

40-لقد احدث تغييرات في المنظر الطبيعي لخلفية لوحته «مذبحة هيوس» بعد ان اطلع على أسلوب كونستبل الذي عرضت لوحاته في باريس عام 1864. وقد ذكر بنفسه في يومياته الأثر الذي تركه في نفسه أسلوب هذا الفنان الانكليزي كما أكد على هذا التأثير أغلب مؤرخي إبداع ديلاكروا المذكورين اعلاه.

41- هيجل. غ.ف.ف. المؤلفات الكاملة. في 14جزءاً موسكو 1940 الجزء الثامن، ص 263.

42- ستندال. المؤلفات الكاملة في 15 جزءًا. موسكو 1959. الجزء السادس ص 429.

43- تورتشين. ف. تيودور جيريكو. موسكو 1983. ص 88-127.

44. Escholier R.E. Delacrix, Paris, Cercles d'art. 1984. p. 193.

45- بيالوتستوتسكي. ي. الفن والسياسة: 1770-1830 // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية. ص 237.

47- ريزوف. ب. علم التاريخ الفرنسي الرومانسي. موسكو 1966 - ص 5.

48- سافكو. ف. الموضوع في لوحات انغر التاريخية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية «78»-1-موسكو 1979. ص 194-227.

49- ديلاكروا. ا. اليوميات. ص 95.

50- ديلاكروا. أ. أفكار حول الفن. ص، 223.

51- ستندال. المرجع المذكور اعلاه. مقالته الشهيرة حول صالون عام 1824 المؤلفات الكاملة. الجزء الرابع عشر، ص 435.

52- هيو. ف. الأعمال الكاملة. الجزء 15، ص 75.

53- ميخائيلوف. أ. غوته والشعر الشرقي // الشرق والغرب // موسكو، 1985. ص، 107.

54- غوتييه تيوفيل. المرجع المذكور أعلاه. ص، 300.

55- Hugo Victor, Les Orientales. - Paris 1829. Preface.

56- Guillaumet M. Champmartin Claud. E. G.B.A., 1919, vol XV, p. 297-310.

57- ريزوف. ب. الرواية التاريخية الفرنسية في عصر الرومانسية. لينيغراد 1958، ص 105.

58- فانسلوف. ف. علم الجمال الرومانسي. موسكو 1966 ص 21.

59- فانسلوف. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص، 21.

60- Hamilton X. E.Delacroix and Lord Byron. G.B.A., 1343, fevrier, p. 99-110.

61. Ibid. See. Guiffrey, "La mort de Sardanapql" G.B.A., 1921, NIV P. 193-202.

62- بايرون. ج. هـ. المؤلفات في ثلاثة أجزاء، موسكو 1974، الجزء الثاني // ص 249.

63- فانسلوف. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص، 217-219.

64. Schlegel A. Uber dramatishe Eunst and Literatur, Band l-III, Heidelber Mohr und Winter, 1817, vol. 1. P. 42.

65. Wagner R. Gesamme lte Schriften und Dichtungen, Zehn Bande l,ll. Hersg. Von WGolter, Berlin, T.IX. P. 62.

66- هيجو. ف. الأعمال الكاملة. الجزء 15، ص 110.

67- أطلع ديلاكروا على أعمال هردر من خلال الترجمة التي ظهرت لأعماله (ما بين 1827-1828) في باريس.

see Herder J.G. Idees sur la Philisophie de l'histoire de l'humanite. ouvrage trad uit de l'allemand et precede d'une introduction par E. Quinet. Paris. 1827-1828. 3 vols.

68. Farwel B. Sources for Delacroix, death of Sardanapalus. Art Bulletin 1958. No.XL. P.66-71. See. Johnson lee. the Etruscan sources of Delacroix. Death of Sardanapalus "Art Bulletin". - No XLII. 1960. p. 296-300. See Spector J. Delacroix. The Death of Sardanapalus. - Lodon, 1974, - P.23.

69. Le Bruin Comelus. Voyages au Lepant, c'est-a-dire dans les principupauxendroits de l'Asie Mineure, dans les Illes de Chio - Rhodes et Chypre, d'Egypte et de Syrie et de la terre Sainte. - Paris 1714. Sir R.Kan Portes, Trapels in Georgia, Pers a. Armenia, Ancient Babylor London 1821-1822.

"Cabinet des dessins" Louvre. No RF3357. NRF.6860.

النسخ التي انجزها ديلاكروا عن هذه الكتب محفوظة في متحف اللوفر.

70- انظر ثبت الحواشي للفصل الأول - تافرينية وشاردان.

71- Johnson Lee. Towards Delacroix's Orientale sources, the Burlington Magazine. - 1978. - March - P. 144-155.

72- Johnson Lee. The painting of E.Delacroix. vol. 1.P. 114-121.

73. Huyghe Rene, Etude sur Sardanapale, Europe, 1953, Avril, P.IV.

74- ديلاكروا. أ. أفكار ول الفن. ص 219.

75- فأنسلوف. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 336.

فانسلوف. ف. المرجع المذكور أعلاه. ص 331.

76- كوجينا. ي. المعركة الرومانسية. موسكو - لينينغراد 1969. ص 158.

77- See. Delacroix E. Correspondance generale V.1. Paris 1936-1948. p.213.

78- كوجينا. ي. المرجع المذكور أعلاه. ص 158.

79- Escholier. op. cit. T. 1 P. 218.

80- كوجينا. المرجع المذكور أعلاه. ص 159.

81- Delacroix E. Correspondance geneerale. v.1. p. 216-217.

82- Ibid.

83- Wind, E. the Rovolution of history painting - Journal of the Warburg institute, 11, 1939, pp. 116-127, see. Antal, F. Classicism and Ro-man-ticism, London, 1966, Antal F. Reflection on classicisme and Ro-man-ticisme, the Burlington Magazine - 1935, - April, - P.159-168. see. Gombrich. E. Art and illustration - Princeton, 1969, see. Lin-dsay J. Death of the hero, French Painting from David to Delacroix, London, 1960. haskell F. the Manufacture of historical Past in Nineteenth Century Painting. - Past and Present. 1971 No 53, p. 109-120. Pelles G. Art, Artists and Society. Origins of a modern Dilemma Painting in England and France. - London, 1963. Haskell. F. Rediscoveries in Art, Sommes Aspects of taste. Fashion and collecting in England and France. - New York. 1967.

84- مخطوطة «ظفرنامة» لشرف الدين العزي. كتاب النصر. معهد الاستشراق في أوزبكستان السوفيتية.

85- غوتة. أ. ف. المؤلفات الكاملة. في عشرة أجزاء. موسكو، 1980. الجزء العاشر ص 413.

86- كاغان. م. موروفولوجيا الفن. موسكو 1972 ، - 412.

87-الباتوف. م. في تاريخ البورترية. موسكو - لينينغراد 1937. ص 38.

88- Description de l'Egypte ou Recueil des recherches quie ont ete faites en Egypte pendant l'expedition de l'Armee Francaise, Denon Vivant. Voyage dans la Basse et la Haute Egyupte. London C.P. Annales du Musee et de l'ecole moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808. 1810, 1839, Paris 1808-1830.

89- مورينا. ا.ب. حول مشكلات التوليف بين الفنون. موسكو 1982 ص 10.

90- كابتريفا. ت.ب. حول بعض مشكلات فنون القرون الوسطى للشعوب العربية الإسلامية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية // موسكو 1981 رقم 80 /ص 176-205 . بالذات ص 181.

91- ليخاتشوف. د. س. شاعرية الأدب الروسي القديم. موسكو 1971 ص، 82.

92- ريمبيل. ل.أ. فنون الشرق الأوسط. موسكو 1978. ص، 3.

93. Saint-Cheron. Du jugement de la Revue d'Edimbourg gur la litterature francaise contemmoraine. "I"Artiste" 1833, v.2. P.201.

94. lettre a Monsieur le Directeur de l'Artiste. "L'Artiste", 1833. v.2. P.72.

95. Wittkower, R. Allegory and the Migration of symbols, East and West, the probleme of culturs Exchange. Lodon, 1977, P.10-14.

96- Ibid. P.14.

96- بيركوفسكي. ن. ي. نظرية الأدب الرومانسي الألماني. وثائق. لينيغراد 1934. ص 86.

98- بيركوفسكي. المرجع المذكور أعلاه.

99- روائع الفكر الجمالي العالمي. ثلاثة أجزاء. موسكو 1967 ص 279.

100- المرجع المذكور أعلاه. ص 254.

101- فريدلندرغ... م. علم الجمال الكلاسيكي الألماني. موسكو 1968.

102- بيركوفسكي. ن. ي. نظرية الأدب الرومانسي الألماني. ص 29.

103- Wittkower R.op.cit. P.13.

104. Ibid. P.14.

105. Retnan E. L'islamisne et la science. Conference faite a la Sorbonne le 29 mars 1883 - Paris. Levy. 1883.

الفصل الثالث

1- محاضرات في تاريخ علم الجمال. باشراف البروفسور كاغان م. لينيغراد، 1974، الجزء الثاني، ص 96.

2- المرجع المذكور أعلاه. ص 970.

3- Thore, T. Salons - Paris, 1870. p. XXXVI

4- كوجينا.ي. المعركة الرومانسية. ص 163.

5. Foscillon H. La peinture au XIX siecle. Le-retour a l'antique, le roman tisme, Paris - 1927, t. 1,p. 427.

6- هيجو. ف. المؤلفات الكاملة.

7. Bertrand. L. Devant l'islam. - Paris, 1926, p. 56.

8. Foscillon. H. op.cit. p. 431.

9. Martino P. L'epoque en France, 1815-1880. Paris - 1944, p. 23. See. Rosenthal L., Du romantisme au realism. Paris - Essais sur l'evolution.

de la peinture en France, de 1830 a 1848 Paris. 1914,8

10. Rosenthal L. Du romantisme au realisme. p.119.

11. Romieux W. Une eleve de Delacroix "MerCure de France" 1 aout 1913, P.564.

12- Dumas A. Memoires. Bruxelles-leipzig 1852-1857 vol. 12, p. 94.

13- سعدييف. أ.ف. عالم الإنسان في الفلسفة والفنون الإسلامية القروسيطية // علم الجمال والحياة //. موسكو 1974. ص 453-488. بالذات ص 472.

14- سعدييف. المرجع المذكور اعلاه. ص 476.

15. Colombier P. Alexandre Gabriel Decamps. - Paris, 1928, p. 43.

16. Chaumelin M. Decamps. Sa vie et son oeuvre. Marseille 1861 p.6. See. Chesneau E. Le mouvement moderne en peinture, Decamps. - Paris, 1861.

17. Chesneau E. op.cit. p.3-4.

18. Gautier T. Les Beaux Arts en Europe. P.195.

19- بودلير. ش. حول الفن. موسكو 1986، ص 90. لقد قيم بودلير أعمال ديكان الاستشراقية بوصفها الركن الأساسي في تطور إيداعه

20- فيبر. ب. ر. مدخل تاريخي لدراسة الفن. موسكو 1985. ص 197.

21- فيبر. ب. ر. المرجع المذكور أعلاه.

22- Foscillon H. La peinture au XIX siecle. P.260-271.

23- بيركوفسكي. الرومانسية الألمانية، موسكو 1973، ص 43.

24- فيرتسمان. أ. جان جاك روسو والرومانسية // مشكلات الرومانسية // موسكو، 1971 ص 71-72.

25- كانتور. أ. المنظر الطبيعي التاريخي في النصف الأول من القرن التاسع عشر // مشكلات الرومانسية // ص 218.

26. Clement Ch. Decamps, Paris, 1886. p. 62.

27. Grabar O. The formation of islamic Art. - New-Haven London, 1973 p. 177-179.

28- بيريزينا. ف. ن. فن التصوير الفرنسي في بداية القرن التاسع عشر ومنتصفه (مجموعة متحف الأرميتاج). لينيغراد، 1983، ص 114-115.

29- بودلير. ش. المرجع المذكور أعلاه. ص، 103.

30- سارابيانوف. د. حول مفهوم البورتريه الشخصي للفنانين الروسيين «المعرفة الفنية السوفيتية»، موسكو 1978، رقم 77/01 ص 196.

31- بودلير. المرجع المذكور أعلاه. ص 107.

32. Heine. H. De la France. Paris. 1933. p. 143.

33. Thornton LYnne Les orientalistes Peintres Vayogurs, p. 27.

34. Robout A. Chesneou E. L'oeauvre complet d'eagene Delacroix peinrwes, dessins, Gravure, Lithographies, cotologuis et reproduits - paris, 1865 - see. tourmeux U.e.Delocroix devont ses contemporains. paris 1886.

see Cuiffory J. le voyoge d Eugene Delocroixau uaroc. 2vol. Paris. 1909.

35. Renan A. La peinture orientalise, G.B.A. 1894. No XI

p.43-53; Benedite L. La peinture orientaliste francaise, G.B.A. 1899. - NXXL. - P.239-247. Reau L., Histoire de l'expansion de l'Art francais moderne. Le monde slave et l'Orient. - Paris, 1921.

36. Courthion p. La vie dEugine Delacroix. Paris 1927. P.3 See. Escholier R. Delacroix peintre, graveur, ecrivain. - Paris, 1927.

2 vols. vol. 1. See.

جوليين. ف. ديلاكروا. باللغة الروسية. موسكو. دار الفن، 1986. ص 78-79.

37. Bertrand L. conquete de l'Algerie la revue de deux mondes.

centains de vie francaise a la revue de deux mondes. Paris 1929-p.74.

38. Delacroix E. Voyage au Maroc 1832. letters, Aquerelles et! dessins, publies avec une introduction et des notes d'Andre Joubin Paris, 1930. p.11.

39- Ibid., P.22.

40. Ibid., P.10.

41. Ibid., P.10.

42- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 67.

43- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 68. وأفكار حول الفن. ص 236.

44- ديلاكروا. أ. اليوميات. 64. انظر ايضا: بيو. ر. ريشة ديلاكروا، موسكو 1939.

46. Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 25.

47- ديلاكروا. أ. اليوميات ص 78.

48- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 74.

49- بيو. ر. ريشة ديلاكروا. ص 8.

50. Delacroix E. Journal de Delacroix. 3. vol. Paris 1839, vol 1. P. 184.

51- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 80.

see voyage auMaroc P.22-24.

52. Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 24.

53. Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 22.

54. Ibid. P. 22-24.

55- بيركوفسكي. المرجع المذكور اعلاه. ص، 43.

56. Delacroix. E; Voyage au Maroc. p. 10.

57- جوليين. ف. أ. ديلاكروا. موسكو 1986، ص 84.

58- قاموس علم الجمال. موسكو، 1979، ص 67.

59. Delacroix E. Voyage au Maroc. p. 24.

60- ديلاكروا. أ. أفكار حول الفن. ص 222.

61- ديلاكروا. أ. أفكار حول الفن. ص 227.

62- حول نظرية الانعكاس لدى ديلاكروا انظر بالتفصيل بيو. ريشة ديلاكروا.

63- Dalu J., Michell G. The Art of islam. An Exhibition. the Haword Gallery.- London, 1976, See Burchardt T. Art of islam language and Meaning. /s.1/.1976.

64_Ibid.

65- ديلاكروا. أ. أفكار حول الفن. ص 195.

66- بيركوفسكي. المرجع المذكور اعلاه. ص 55.

67. Planche G. Salon 1834.

68- جوليين. ف. المرجع المذكور أعلاه، ص 84.

69- ديلاكروا. أفكار حول الفن. ص. 222.

70- بودلير. ش. المرجع المذكور أعلاه. ص، 125.

71. Serrullaz M. Eugene Delacroix. Dessins Francais aud Musee du Louvre Paris, 1984, 2 vols. P. 105.

72- ديلاكروا. أ. اليوميات. ص 80-84.

73- Hooman P. Musiciens a travers les temps. - Paris, 1952. Seel Hoorman P. Danseurs a travers le temps. - Paris, 1956.

74- واكنرودر. ف. فانتازيا الفن. موسكو 1977. ص، 175.

75. Marumo C. Barbizon et les paysagistes du XIX s. - Paris, 1975. P.133 See, Miquel P. le paysage francais au IX siecle 1824-1874. L'ecole de lan nature. - Paris, 1975,3 vols. See. l'hote A. Traites du paysage et de la figure. - Paris, 1970.

77. Thornton L. Les Orientalistes, peintre voyageures, 1828-1908. - Paris, 1983, p. 37.

78. Gomot H. Prosper Marilhat, Sa vie et son oeuvre. - Clermont - Ferrand. 1884. P.22-23.

79- شاتوبريان. ف. عبقرية المسيحية. ص 96-97.

80. Goste, Pascale, Architecture arabe ou monuments du Caire, Mesures et dessines de 1818. Paris, 1829.

81. Gomot H. Prosper Marilhat. P.33.

82. Lovejoy A. Essays in the history of idesa, Baltimore, 1948, .136-140.

83. Gamot H. Prosper Marilhat. P.34.

84- فوريفتش. أ. مقولات ثقافة العصر الوسيط. موسكو، 1972 ص 91.

85. Rosenthal L. Ie paysage au temps du Rowantisme - P- 2191/Histoire du paysage en France. Paris 1907.

86. Dorbec P. L'art du pagsage en France. paris. - 1925. P. 48.

87. Taylor. Le Baron et Reybound L. La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judee. Paris. 1838. 2 vols.

88. Dumas A. Quinze jours au Sinai. Paris, 1839.

89. Alazard J. L'Orient et la peinture francaise P. 78. Silvestre T. Les artistes francaise. - Paris, 1878.

90. L'artiste, 1834. - T.VII - p. 85.

91- بودلير. ش. حول الفن. ص 21.

92. Thornton L: op.cit. P.46. See, Blanc. Ch: une famile d'artistes: les trois Vemet, Joseph, Carle, Horace, Paris 1898.

93. Poanche G. Etudes sur l'ecole francaise, 1831-1852 Paris, 1885, 2 vol. Vol.2. P.189.

94- بودلير. ش. حول الفن. ص 107.

95- بودلير. ش. حول الفن. ص 162.

96. Plenche G.: E:tudee sur l'ecole francaise. P. 196.

الفصل الدابع

1- تورتشين. ف. عصر الرومانسية في روسيا. ص 21-22.

2. Gillot H. Eugene Delacroix (L'homme - ses idees - son oeuvre). - Paris, 1928. P.66.

3. Ibid.

4. Gauthier T. Les Beaux Arts en Europe. P. 194.

5. Botta P. Monuments de Ninive, Paris, 1851. Flandin E. Voyage en Perse de M.E.Flandin et pascale Coste, architecte, attaches a l'Ambassade de France en perse pendant les annees 1840-41. Paris. 1851, 2 vol.

6. Marmier X. Du Rhin au Nil. Paris, 1848.

7. Casparin Comtesse la: Combat contre l'esclavage. Paris, 1846.

8. Thornton 1: les orientalistes peintres et voyageurs, carre J.M.Voyageurs et ecrivains francais en Egypte. Le Caire. 1932 Jullian Ph. Les orientalistes. Fribourg. Suisse 1977. Verrier Michell: The Orientalists, london 1979. El. Nouty, Hassan. Les peintres francais en Egypte au XIX siecle Universite de Paris. Paris, 1953.

9. D'Avennes, Prisse: l'art arabe, d'apres les monuments du Caire depuis le septieme siecle jusqu'a la fin du dix-hitieme siecle (1857-1879). Paris, Mortel 1869. See D'Avenne, Prisse. Histoire de l'art Egyptien d'apres les temps les plus recules jusqu'a la domination romaine. (160 planches) Paris. A. Bertrand 1868-1879.

10- تاريخ المعرفة الفنية الأوربية. النصف الأول من القرن التاسع، موسكو، 1965.

11- هيجل. غ. ف. ف. علم الجمال، في أربعة أجزاء، موسكو، 1968 , 1968، الجزء الأول. ص 17.

12. Hegel G.W.F. Werke. Bd. X/2, 1837. - S.238-239.

13. Chevillard V. The'eodore Class'eriau. Peintre remantique. - Paris 1893. P. 13.

14. Escholier R. L'Orientalisme de Th. Chasseriau // G.B.A. - 1921. No3 P.89-107. See, Alazard J. L'Orient et la peinture francaise au XIX s. P.95.

15. Gautier Th. Salon 1839. "Benedite L. Theodore Classeriau sa vie et son oeuvre. Paris. 1931. - P. 96-97.

16. Ibid.

17- كوسيدوفسكي. ز. أساطير الكتاب المقدس. موسكو، 1968 ، 428-429.

18. Planche G. Etudes sur l'ecole francaise 1831-1851. Paris, 1855 T.I.P. 226. See. Rosenthal L. Du Romantisme au Realisme. P.230.

19. Rasenthal 1. Du Romantisme au Realisme. P.305.

21. Germain A L'Art Religieux au XIX siecle en France // Le correspondant. Paris, 1907 - 25 octobre. - P. 241-264 See Dimier L. Histoire de la peinture francaise au XIXs. (1793-1901). - Paris, 1914. - P.115.

22- Panofsky E. L'oeuvre d'art et ses significations; Essais sur les Arts visuels. - Paris, 1968. P. 269.

يشير الباحث بانوفسكي إلى ظهور الأساطير المصرية القديمة والمسيحية في عصر النهضة اثر صدور كتاب "Hieroglyphica d'horapollo"

في القرن الخامس عشر في إيطاليا.

23- ميتولوجيا شعوب العالم. في جزئين. موسكو، 1982، الجزء الثاني، ص 116.

24. Benedite L. Theodor Chasseriau T. II, p. 406.

25. Ibid.

26. Sloan. French Painting. Between the past and the present. Princeton, 1951, p. 117-131.

See. Rean1. Iconographie de l'Art Chretien. - Paris, 1955. t. 1.P.467 See Chevrillard. th Chasseriau, Peintre romantique. Paris 1893.

27. Rean L. Iconographie de l'Art Chretien. P. 468.

28. Baudelaire Ch. Ecrits sur l'art Vol. 11, p.42.

29- فرومنشان. أ. أعلام الفن. عن الفن. موسكو، 1947، أربعة أجزاء. الجزء الرابع. ص 271.

30. Gautier Th. Les Beaux-Arts en Europe. Paris 1855, 212.

31. Miquel P. op.cit, vol II, P. 173.

32-كاليثينا. ن. فن البورتريه الفرنسي في القرن التاسع عشر. لينينغراد، 1985، ص 60.

33. Baudelaire Ch. Salon 1845. Curiosites esthetiques.

34- بودلير. ش. عن الفن. ص 29.

35. Tourette Gille de:la Peintures et dessins algeriens de Theodore Chasseriau// l'Art et les Artistes. - 1931 - No 115, p. 181-191.

36. Ibid.

37. Fromentin E. Une annee dans le Sahel. Paris, 1859. Fromentin E. Une ete dans le Sahara. Paris 1857.

38. Gonze L. Fromentin E. Peintre et ecrivain. - Paris, 1886.

39. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. Paris, 1909- p. 182.

40. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 232.

41. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P.240.

42. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 182.

43. Ibid.

44. Dorbec P. Fromentin E. Biographie critique. - Paris, 1926. Assolant G. Fromentin Prehistory to the Present day - London, 1977. P.19.

46. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P.255.

47- أعلام الفن عن الفن. فرومنتان. الجزء الرابع. ص 276.

48- أعلام الفن عن الفن. فرومنتان. الجزء الرابع. ص 59.

49. Fromentin E. Une ete dans le Sahara. p. 71.

50- أعلام الفن عن الفن. فرومنتان. الجزء الرابع. ص 274.

51-أعلام الفن عن الفن. فرومنتان. الجزء الرابع. ص 59.

52. Gombrich E. Imagery and Art in the Romantic Period // Meditations on a hobby and other Essays on the Theoryob Art. London. 1963. - P. 126.

ملاحظة G.B.A **تعني** Gazettes des Beauxarrts

المؤلفة في سطور

د. زينات بيطار

* حصلت على دكتوراه في تاريخ الفنون التشكيلية من جامعة موسكو عام 1987.

* تدرس تاريخ الفنون التشكيلية في الجامعة اللبنانية قسم الآثار ومعهد الفنون الجميلة.

* قدمت العديد من الدراسات والأبحاث حول تاريخ الفن الإسلامي والأوربي نشرت في مصر وتونس ولبنان والكويت منها: أثر المنمنمات الإسلامية في إبداع محمد راسم الجزائري وأوجين يلاكروا-الثورة-الفرنسية والفنون التشكيلية-الفنون التشكيلية-أثر المغرب في إبداع هنري ماتيس.

* قدمت العديد من الترجمات عن الروسية منها: رافاييل فنان عصر النهضة الإيطالية-فن التصوير الياباني-فن النحت القديم في أفريقيا الاستوائية-شعراء الحداثة الروسية: باسترناك-غوميليوف-أنا اخماتوفا-الكسندر بلوخ وغيرهم.



مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج

تأليف: د. محمد السيد سعيد

هذا الكتاب

استحوذ النزوع نحو تصوير عالم الشرق بيئة الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية. فالرومانسية تبنت الموضوعات والصور الفنية الشرقية الإسلامية وبلورتها كما منحتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها. ومع هذه المرحلة الفنية بالذات، تم الانتقال من مفهوم «الغرائبية» البحتة في تصوير الشرق، إلى مفهوم «الاستشراق» الفني (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوروبي.

إن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم إلا من خلال البحث عن جذور وأطر تغلغل المسلمات الجمالية والصور الفنية «الشرق إسلامية» في الفن الأوروبي. من هنا يرصد هذا الكتاب الاستشراق الفني في فن التصوير الأوروبي منذ دخول العرب إلى أسبانيا، ومرورا بعصر النهضة والباروك والروكوكو حتى حملة بونابرت على مصر نهاية القرن الثامن عشر. ويتوقف هذا الكتاب عند دراسة الاستشراق بوصفه تيارا أساسيا داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية، حيث استقطب غالبية فنانيها، كما أكسب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرق-إسلامية خلافا للمدارس الفنية الرومانسية الأوروبية الباقية: ويحاول الكتاب الكشف عن تأثير المسلمات الجمالية والأخلاقية لإسلامية في فن التصوير الرومانسي الفرنسي من خلال مقارنة دائمة ما بين الصورة الفنية الإسلامية (فن المنمنمات بالذات) والصورة الفنية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي.